PAUL AUSTER

ENSAYOS COMPLETOS

booket

Paul Auster

Ensayos completos

La invención de la soledad

Retrato de un hombre invisible

Si buscas la verdad, prepárate para lo inesperado, pues es difícil de encontrar y sorprendente cuando la encuentras.

HERÁCLITO

Un día hay vida. Por ejemplo, un hombre de excelente salud, ni siquiera viejo, sin ninguna enfermedad previa. Todo es como era, como será siempre. Pasa un día y otro, ocupándose sólo de sus asuntos y soñando con la vida que le queda por delante. Y entonces, de repente, aparece la muerte. El hombre deja escapar un pequeño suspiro, se desploma en un sillón y muere. Sucede de una forma tan repentina que no hay lugar para la reflexión; la mente no tiene tiempo de encontrar una palabra de consuelo. No nos queda otra cosa, la irreductible certeza de nuestra mortalidad. Podemos aceptar con resignación la muerte que sobreviene después de una larga enfermedad, e incluso la accidental podemos achacarla al destino; pero cuando un hombre muere sin causa aparente, cuando un hombre muere simplemente porque es un hombre, nos acerca tanto a la frontera invisible entre la vida y la muerte que no sabemos de qué lado nos encontramos. La vida se convierte en muerte, y es como si la muerte hubiese sido dueña de la vida durante toda su existencia. Muerte sin previo aviso, o sea, la vida que se detiene. Y puede detenerse en cualquier momento.

Recibí la noticia de la muerte de mi padre hace tres semanas. Fue un domingo por la mañana mientras yo le preparaba el desayuno a Daniel, mi hijito. Arriba, mi mujer todavía estaba en la cama, arropada entre las mantas, disfrutando de unas horas más de sueño. Invierno en el campo: un mundo de silencio, leños humeantes, nieve. No podía dejar de pensar en las líneas que había escrito la noche anterior y esperaba con impaciencia la tarde para volver al trabajo. Entonces sonó el teléfono y supe en el acto que habría problemas. Nadie llama un domingo a las ocho de la mañana si no es para dar una noticia que no puede esperar, y una noticia que no puede esperar es siempre una mala noticia.

No se me ocurrió un solo pensamiento noble.

Incluso antes de hacer las maletas para emprender las tres

horas de viaje hacia Nueva Jersey, supe que tendría que escribir sobre mi padre. No tenía un plan ni una idea precisa de lo que eso significaba; ni siquiera recuerdo haber tomado una decisión consciente al respecto. Pero la idea estaba allí, como una certeza, una obligación que comenzó a imponerse a sí misma en el preciso instante en que recibí la noticia de su muerte. Pensé: mi padre ya no está, y si no hago algo de prisa, su vida entera se desvanecerá con él.

Al mirar hacia atrás, incluso ahora que sólo han pasado tres semanas, me parece una reacción muy extraña. Siempre había imaginado que la muerte me atontaría, que el dolor me inmovilizaría por completo. Pero cuando por fin ocurrió, no derramé ni una lágrima ni sentí como si el mundo se desmoronara a mi alrededor. En cierto modo, y a pesar de su carácter repentino, parecía asombrosamente preparado para aceptar esta muerte. Lo que me preocupaba era otra cosa, algo que no tenía que ver con la muerte ni con mi reacción ante ella: la certeza de que mi padre se había marchado sin dejar ningún rastro.

No tenía esposa ni familia que dependiera de él, nadie cuya vida fuera a verse alterada por su ausencia. Tal vez provocara un breve instante de sorpresa en alguno de sus escasos amigos, tan impresionados por la idea de los caprichos de la muerte como por la pérdida de un camarada, después de corto período de duelo, y luego nada. Con el tiempo sería como si nunca hubiera existido.

Había estado ausente incluso antes de su muerte y hacía tiempo que la gente que lo rodeaba había aprendido a aceptar su ausencia, a tomarla como una cualidad inherente a su personalidad. Ahora que se había ido, no sería difícil hacerse a la idea de que su ausencia sería definitiva. La naturaleza de su vida había preparado al mundo para su muerte —una especie de muerte prevista—, y cuando lo recordaran, si es que alguien lo hacía, sería de una forma imprecisa, sólo imprecisa.

Incapaz de cualquier sentimiento de pasión, ya fuera por una cosa, una idea o una persona, no había podido o no había querido mostrarse a sí mismo bajo ninguna circunstancia y se las había ingeniado para mantenerse a cierta distancia de la vida, para evitar sumergirse en el torbellino de las cosas. Comía, iba a trabajar, tenía amigos, jugaba al tenis; pero a pesar de todo no estaba allí. Era un hombre invisible, en el sentido más profundo e inexorable de la palabra. Invisible para los demás, y muy probablemente para sí mismo. Si cuando estaba vivo no hice otra cosa que buscarlo, intentar encontrar al padre que no estaba, ahora que está muerto siento que

debo seguir con esa búsqueda. Su muerte no ha cambiado nada; la única diferencia es que me he quedado sin tiempo.

Había vivido sólo durante quince años, una vida tenaz y opaca, como si fuera inmune al mundo. No parecía un hombre que ocupaba un espacio, sino más bien un bloque impenetrable de espacio en forma de hombre. El mundo rebotaba contra él, se estrellaba en él y a veces se adhería a él; pero nunca logró atravesarlo. Durante quince años vivió como un fantasma, absolutamente solo, en una casa enorme, la misma casa donde murió.

Allí habíamos vivido una breve temporada como una familia, mi padre, mi madre, mi hermana y yo; pero después del divorcio de mis padres, todos nos dispersamos: mi madre comenzó una nueva vida, yo me fui a la universidad, y mi hermana se quedó con mi madre hasta que también a ella le llegó la hora de marcharse a estudiar. Sólo mi padre permaneció allí, tal vez porque una cláusula de la sentencia de divorcio estipulaba que a mi madre le correspondía una parte de la casa y que recibiría la mitad de las ganancias cuando ésta se vendiera (lo que hacía que él se resistiera a vender), o bien por una secreta repulsa a cambiar de vida (para demostrar al mundo que el divorcio no había alterado su vida hasta el grado de hacerle perder su control sobre ella) o simplemente por inercia, un letargo emocional que lo incapacitaba para cualquier forma de acción. Lo cierto es que siguió allí, sólo en una casa en la que podrían haber vivido siete u ocho personas.

Era un lugar impresionante: viejo, de una arquitectura maciza de estilo Tudor, con vidrieras emplomadas, techo de pizarra y habitaciones de magníficas proporciones. Su compra había significado un gran paso para mis padres, un signo de prosperidad. Era el mejor barrio de la ciudad, y a pesar de que no era muy divertido vivir allí (en especial para los niños), el prestigio de la zona superaba su mortífero aburrimiento. Resulta extraño pensar que al principio mi padre se resistía a mudarse, teniendo en cuenta que acabaría pasando el resto de su vida allí. Se quejaba de su precio (un tema constante), y cuando por fin cedió, lo hizo con evidente malhumor. Sin embargo pagó al contado, todo de una vez; nada de hipoteca ni de plazos mensuales. Corría el año 1959 y los negocios le iban bien.

Siempre fue un hombre de rutina. Se iba por la mañana temprano, trabajaba duro todo el día y luego, cuando volvía a casa (los días que no trabajaba hasta tarde) hacía una breve siesta antes de la cena. Una vez, durante nuestra primera semana en la casa nueva, antes de que nos estableciéramos del todo, cometió un curioso error.

En lugar de conducir hacia la casa nueva a la salida del trabajo, se dirigió a la vieja tal como había hecho durante años; aparcó su coche en el camino, entró en la casa por la puerta trasera, subió las escaleras, se metió en el dormitorio y se acostó a dormir. Durmió durante una hora, y como es obvio, cuando la nueva dueña de la casa volvió y se encontró a un extraño durmiendo en su cama, se sorprendió mucho. Pero a diferencia de Rizos de Oro, mi padre no dio un salto y salió corriendo. Al final la confusión se aclaró y todo el mundo rio de buena gana. El recuerdo de aquel incidente todavía me hace gracia, y sin embargo, no puedo dejar de considerar esta historia como un hecho patético. Una cosa es que un hombre vuelva por error a su antigua casa, pero otra muy distinta es que no note que todo ha cambiado en su interior. Hasta a la mente más cansada o distraída le queda un resabio de instinto animal que confiere al cuerpo una ligera idea de su situación. Era necesario estar casi inconsciente para no ver, ni siquiera intuir, que la casa ya no era la misma. Como dice uno de los personajes de Beckett, «el hábito es el mayor insensibilizador». Y si la mente no es capaz de responder a la evidencia material, ¿cómo reaccionará ante la evidencia emocional?

En los últimos quince años no hizo prácticamente ninguna reforma en la casa. No agregó ni quitó muebles, no cambió el color de las paredes, no renovó la vajilla; ni siquiera se deshizo de los vestidos de mi madre, sólo se limitó a guardarlos en un armario del desván. La magnitud de la casa lo absolvía de tomar decisiones sobre su contenido. No era que se aferrara al pasado e intentara conservar la casa como un museo; por el contrario, parecía inconsciente de lo que hacía. Era la negligencia lo que lo movía, no el recuerdo, y a pesar de que siguió viviendo en la casa durante mucho tiempo, lo hizo como si fuera un extraño. A medida que pasaban los años, pasaba menos y menos tiempo allí. Casi siempre comía en restaurantes, arreglaba sus encuentros sociales como para tener todas las noches ocupadas y usaba la casa sólo como un sitio adonde ir a dormir. Una vez, hace varios años, le comenté cuánto había ganado por mis traducciones y mis publicaciones el año anterior (en realidad no era mucho, pero sí más de lo que había ganado los años anteriores) y me respondió divertido que él gastaba una suma mayor sólo en comer fuera. Lo cierto es que su vida no se centraba en el lugar donde vivía; su casa era sólo uno de los tantos lugares de parada en su inquieta y desarraigada existencia y esta falta de raíces lo convertía en un perpetuo forastero, un turista en su propia vida. Daba la impresión de que siempre estaba ilocalizable.

Sin embargo, creo que la casa es importante, quizá porque su estado de desidia resulta un reflejo sintomático de una personalidad

inaccesible por cualquier otro camino, que sólo alcanzaba a manifestarse a través de imágenes concretas de conducta inconsciente. La casa se convirtió en una metáfora de la vida de mi padre, la representación auténtica y fidedigna de su mundo interior, porque a pesar de que conservó la casa ordenada y más o menos en su estado anterior, ésta sufrió un proceso gradual e inevitable de desintegración. Era ordenado, siempre colocaba las cosas en su sitio, pero no cuidaba nada, ni siquiera limpiaba. Los muebles, sobre todo los de las habitaciones en que no entraba casi nunca, estaban cubiertos de polvo y telas de araña, signos de un desinterés absoluto; el horno de la cocina estaba tan lleno de restos de comida pegada que era prácticamente inservible, y en los armarios permanecían —a veces durante años— paquetes de harina llenos de bichos, galletas rancias, bolsas de azúcar que se habían convertido en bloques sólidos, frascos de sirope que ya no podían abrirse. Cuando se preparaba una comida, inmediatamente se preocupaba de lavar los platos… pero sólo con agua, nunca usaba jabón, de modo que todas las tazas, los platillos y los platos estaban cubiertos de una opaca partícula de grasa. Las persianas de la casa, que permanecían siempre bajas, estaban tan desgastadas que el más mínimo tirón podía hacerlas pedazos. La humedad se filtraba por todas partes y manchaba los muebles, la caldera no daba suficiente calor, la ducha no funcionaba. La casa se había convertido en una ruina y resultaba deprimente entrar en ella. Uno tenía la sensación de que se encontraba en la vivienda de un ciego.

Los amigos y la familia, al tanto de su extravagante forma de vida, insistían en que vendiera y se mudara a otro lado. Pero él siempre lograba disuadirlos con un indiferente: «Aquí estoy a gusto» o «La casa está bien para mí». Sin embargo, por fin decidió vender. Al final, en la última conversación telefónica que tuvimos diez días antes de su muerte, me dijo que la casa había sido vendida y que el trato se cerraría el primero de febrero, unas tres semanas más tarde. Quería saber si había algo en la casa que me sirviera y quedé en ir a visitarlo con mi esposa y Daniel el primer día libre que tuviera. Murió antes de que tuviéramos oportunidad de hacerlo.

Descubrí que no hay nada tan terrible como tener que enfrentarse a las pertenencias de un hombre muerto. Los objetos son inertes y sólo tienen significado en función de la vida que los emplea. Cuando esa vida se termina, las cosas cambian, aunque permanezcan iguales. Están y no están allí, como fantasmas tangibles, condenados a sobrevivir en un mundo al que ya no pertenecen. ¿Qué puede decirnos, por ejemplo, un armario lleno de ropa que espera en silencio ser usada otra vez por un hombre que no volverá a abrir la puerta? ¿Y

los paquetes de preservativos en cajones llenos de ropa interior y calcetines? ¿Y la afeitadora eléctrica que está en el baño, todavía llena de la pelusa del último afeitado? ¿O una docena de frascos vacíos de tinte para el pelo escondidos en un maletín de piel? De repente se revelan cosas que uno no quiere ver, no quiere saber. Producen un efecto conmovedor, pero al mismo tiempo horrible. Por sí mismas, las cosas no significan nada, como los utensilios de cocina de una civilización antigua; pero sin embargo nos dicen algo, siguen allí no como simples objetos, sino como vestigios de pensamientos, de conciencia; emblemas de la soledad en que un hombre toma las decisiones sobre su propia vida: teñirse el pelo, usar una camisa u otra, vivir o morir. Y una vez que ha llegado la muerte, todo es absolutamente inútil.

Cada vez que abría un cajón o metía la cabeza en uno de sus armarios, me sentía como un intruso, un ladrón saqueando los lugares secretos de la mente de un hombre. Tenía la sensación de que mi padre entraría en cualquier momento, me miraría con incredulidad y me preguntaría qué demonios estaba haciendo. No parecía justo que no pudiera protestar; yo no tenía derecho a invadir su vida privada.

Un número de teléfono garabateado de prisa en el dorso de una tarjeta de visita decía: «H. Limeburg. Todo tipo de cubos de basura». Fotografías de la luna de miel de mis padres en las cataratas del Niágara, en 1946: mi madre sentada con nerviosismo sobre un toro, posando para una de esas fotos cómicas que nunca resultan cómicas. Una súbita sensación de qué irreal que había sido la vida, incluso en su prehistoria. Un cajón lleno de martillos, clavos y más de veinte destornilladores. Un archivador lleno de cheques cancelados de 1953 y las tarjetas de felicitación que recibí para mi sexto cumpleaños. Y luego, enterrado en el fondo de un cajón del baño, un cepillo de dientes con iniciales grabadas que había pertenecido a mi madre y que nadie había tocado o mirado en más de quince años.

La lista es interminable.

Pronto me di cuenta de que mi padre no había hecho casi ningún preparativo para marcharse. Los únicos signos de su inminente mudanza que encontré en toda la casa fueron unas pocas cajas de libros, todos triviales (un atlas desactualizado, una introducción a la electrónica de hacía cincuenta años, una gramática de latín del bachillerato, viejos compendios de leyes). Eso era todo. No había cajas vacías aguardando que las llenaran, ni muebles para regalar o vender; ningún acuerdo con una compañía de mudanzas. Era como si no hubiera podido enfrentarse a ello. Había decidido morir, antes que

vaciar la casa. La muerte era una evasión, la única huida legítima. Sin embargo, yo no podía escapar; había que ocuparse de todo y nadie más que yo podía hacerse cargo. Durante diez días ordené sus cosas, desocupé la casa y la dejé lista para la llegada de sus nuevos dueños. Fueron unos días horribles, aunque con momentos curiosamente cómicos; unos días de decisiones atolondradas y absurdas sobre qué vender, qué tirar y qué regalar. Mi esposa y yo compramos un gran tobogán de madera para Daniel, nuestro hijo de dieciocho meses, y lo montamos en la sala. Él disfrutaba del caos: lo revolvía todo, se ponía pantallas de lámparas como sombrero, desparramaba fichas de póquer de plástico por toda la casa y corría por los amplios espacios de las habitaciones cada vez más vacías. Por la noche, mi esposa y yo nos echábamos bajo colchas monolíticas a ver malísimas películas por televisión, hasta que también se llevaron el televisor. La caldera no funcionaba bien, y si olvidaba llenarla de agua podía estropearse del todo.

Una mañana nos despertamos y descubrimos que la temperatura de la casa había bajado a menos de cinco grados. El teléfono sonaba veinte veces al día y veinte veces al día tenía que informar a alguien de la muerte de mi padre. Me había convertido en un vendedor de muebles, un peón de mudanzas y un mensajero de malas noticias.

La casa parecía el escenario de una vulgar comedia de costumbres. Los parientes venían a pedir un mueble o un artículo de la vajilla, se probaban los trajes de mi padre y vaciaban las cajas mientras hablaban sin cesar como cotorras. Los subastadores venían a examinar la mercancía («Nada tapizado, no valen un céntimo»), fruncían la nariz y se marchaban. Los basureros entraban con sus pesadas botas y sacaban montañas de basura. El hombre del agua vino a leer el contador del agua; el del gas, el contador del gas; el del petróleo, el contador del petróleo. Uno de ellos, no recuerdo cuál, había tenido problemas con mi padre hacía años y me dijo con un aire de brutal complicidad:

—No me gusta decir esto —en realidad le encantaba—, pero su padre era un asqueroso cabrón.

La encargada de la inmobiliaria vino a comprar algunos muebles para los nuevos dueños y acabó llevándose un espejo para ella. La dueña de una tienda de objetos exóticos compró los sombreros antiguos de mi madre. Un trapero vino con cuatro ayudantes (cuatro negros llamados Luther, Ulysses, Tommy Pride y Joe Sapp) y cargaron en sus carros desde un juego de pesas a una tostadora rota. Cuando

acabaron, ya no quedaba nada. Ni siquiera una postal. Ni siquiera un pensamiento.

Sin duda el peor momento de aquellos días fue cuando salí al jardín bajo una lluvia torrencial a cargar un montón de corbatas de mi padre en la camioneta de una institución benéfica. Debía de haber más de cien corbatas y yo recordaba varias de mi infancia: los dibujos, los colores y las formas habían quedado grabadas en mi conciencia temprana con la misma claridad que la cara de mi padre. Verme a mí mismo deshaciéndome de ellas como del resto de la basura se me hizo intolerable y fue entonces, en el preciso momento en que las deposité en la camioneta, cuando estuve más cerca de las lágrimas. El acto de desprenderme de las corbatas parecía simbolizar para mí el verdadero funeral, más que la visión del ataúd al ser colocado en el foso. Por fin comprendí que mi padre estaba muerto.

Ayer, una niña de la vecindad vino a jugar con Daniel. Es una pequeña de unos tres años y medio que acaba de aprender que los adultos también han sido niños y que incluso su madre y su padre tienen padres. De repente, la niña levantó el teléfono e inició una conversación simulada, luego se volvió hacia mí y dijo:

—Paul, es tu padre. Quiere hablar contigo.

Fue horrible. Por un instante pensé que había un fantasma al otro extremo de la línea y que realmente quería hablar conmigo.

—No —dije por fin de forma abrupta—, no puede ser mi padre. Hoy no puede llamar porque está en otro sitio.

Esperé a que colgara el teléfono y salí de la habitación.

En el armario de su dormitorio había encontrado cientos de fotografías, algunas dentro de sobres de papel Manila, otras pegadas a las páginas arrugadas y negras de álbumes y otras más sueltas, desparramadas por los cajones. Por la forma en que las guardaba, deduje que nunca las miraba, y que probablemente incluso habría olvidado que estaban allí. Un álbum muy grande, encuadernado en piel fina y con letras doradas grabadas en la cubierta, decía: LOS AUSTER. ÉSTA ES NUESTRA VIDA y estaba completamente vacío. Alguien, sin duda mi madre, había encargado el álbum, pero nadie se había tomado la molestia de llenarlo.

Una vez de vuelta en casa, me puse a examinar las fotografías con una fascinación casi obsesiva. Las encontraba irresistibles, valiosas, algo así como reliquias sagradas. Tenía la impresión de que

podrían ofrecerme una información que yo no poseía, revelarme una verdad hasta entonces secreta, y estudié cada una de ellas con atención, fijándome en los más mínimos detalles, la sombra más insignificante, hasta que todas las imágenes se convirtieron en una parte de mí mismo. No quería que nada se me escapara.

La muerte despoja al hombre de su alma. En vida, un hombre y su cuerpo son sinónimos; en la muerte, una cosa es el hombre y otra su cuerpo. Decimos: «Éste es el cuerpo de X», como si el cuerpo, que una vez fue el hombre mismo y no algo que lo representaba o que le pertenecía, sino el mismísimo hombre llamado X, de repente careciera de importancia. Cuando un hombre entra en una habitación y uno le estrecha la mano, no siente que es su mano lo que estrecha, o que le estrecha la mano a su cuerpo, sino que le estrecha la mano a *él*. La muerte lo cambia todo. Decimos «éste es el cuerpo de X» y no «éste es X». La sintaxis es completamente diferente. Ahora hablamos de dos cosas en lugar de una, dando por hecho que el hombre sigue existiendo, pero sólo como idea, como un grupo de imágenes y recuerdos en las mentes de otras personas; mientras que el cuerpo no es más que carne y huesos, sólo un montoncillo de materia.

El descubrimiento de esas fotografías fue importante para mí porque parecían reafirmar la presencia física de mi padre en el mundo, permitirme la idea ilusoria de que aún estaba allí. El hecho de que muchas de estas fotografías eran totalmente desconocidas para mí, sobre todo las de su juventud, me daba la extraña sensación de que lo veía por primera vez y de que una parte de él comenzaba a existir ahora. Había perdido a mi padre; pero al mismo tiempo lo había encontrado. Mientras mantuviera aquellas fotografías ante mi vista, mientras las siguiera contemplando con absoluta atención, sería como si estuviera vivo, incluso en la muerte. Y si no vivo, al menos tampoco muerto; más bien en suspenso, encerrado en un universo que no tenía nada que ver con la muerte y en el cual la muerte nunca podría entrar.

La mayoría de estas fotografías no me decían nada, pero me ayudaron a llenar lagunas, a confirmar impresiones, me ofrecían pruebas a las que nunca había tenido acceso. Una serie de instantáneas de su época de soltero, por ejemplo, probablemente tomadas en diferentes años, reflejaban una síntesis exacta de ciertos aspectos de su personalidad que habían pasado inadvertidos durante sus años de matrimonio, una faceta de él que no descubrí hasta después de su divorcio: mi padre como bromista, como hombre de mundo, como juerguista. En esas fotografías está retratado con mujeres, por lo general dos o tres, todas ellas en poses cómicas, enlazadas por los brazos, o dos de ellas sentadas sobre su falda, o

dándose un beso teatral para complacer al que sacaba la foto. Como fondo, una montaña, una cancha de tenis, tal vez una piscina o una cabaña de troncos. Eran recuerdos de excursiones de fin de semana a varios puntos de Catskill en compañía de sus amigos solteros, donde jugaban al tenis y pasaban un buen rato con las chicas. Siguió con ese tren de vida hasta los treinta y cuatro años.

Era el estilo de vida que de verdad le seducía y puedo entender por qué volvió a él después de su ruptura matrimonial. Cuando a un hombre la vida le resulta tolerable sólo si permanece en la superficie de sí mismo, es natural que se sienta satisfecho obteniendo esa misma superficie de los demás. Tiene que responder a pocas demandas y no necesita comprometerse. El matrimonio, por el contrario, le cierra esa puerta. La existencia queda confinada a un espacio estrecho en el que uno se siente forzado a mostrarse a uno mismo de forma constante y, por consiguiente, obligado a mirar hacia el interior de uno mismo, a examinar las profundidades de su propio yo. Cuando la puerta está abierta, nunca hay ningún problema, siempre es posible huir y uno puede evitar incómodas confrontaciones con uno mismo o con los demás simplemente marchándose.

La capacidad de evasión de mi padre era casi ilimitada. Dado que el ámbito del otro era irreal para él, hacía sus incursiones en él con la parte de sí mismo que él consideraba igualmente irreal, su otro yo, al que había entrenado como actor para representarse a sí mismo en la frívola comedia universal. Este yo sustituto era en esencia una broma, un niño hiperactivo, un fabricante de historias fantásticas, incapaz de tomar nada en serio.

Como nada tenía demasiada importancia, él se arrogaba la libertad de hacer lo que quería (colarse en los clubs de tenis, hacerse pasar por crítico gastronómico para conseguir una comida gratis) y el encanto que desplegaba para lograr estas conquistas era precisamente lo que las hacía carecer de sentido. Ocultaba su verdadera edad con una vanidad digna de una mujer, inventaba historias sobre sus negocios y hablaba de sí mismo sólo de forma indirecta, en tercera persona, como si se refiriera a un conocido («Un amigo mío tiene este problema, ¿qué crees que debería hacer al respecto?…»). En cuanto se sentía obligado a revelar una parte de sí mismo, salía del escollo contando una mentira. Al final, las mentiras le salían de forma automática y mentía por mentir. Su principio era decir lo menos posible; de ese modo, si la gente descubría la verdad sobre él, no podrían usarla en su contra más tarde. Sus engaños eran una forma de comprar protección. Por lo tanto, lo que la gente tenía ante sí no era realmente él, sino un personaje que había inventado, una criatura

artificial que manipulaba para a su vez poder manipular a otros. Él mismo permanecía invisible, como un titiritero que maneja los hilos de su *alter ego* desde su escondite oscuro y solitario detrás de las cortinas.

Durante los últimos diez o doce años de su vida, sólo tuvo una amiga, la mujer que aparecía con él en público y cumplía el papel de compañera oficial. De vez en cuando se oía algún vago comentario sobre boda (a insistencia de ella), y todo el mundo creía que era la única mujer con quien se relacionaba. Sin embargo, después de su muerte, salieron otras mujeres. Ésta lo había amado, aquélla lo había adorado, otra iba a casarse con él. La amiga oficial se sorprendió al descubrir la existencia de estas otras mujeres, mi padre jamás le había dicho ni media palabra al respecto. Cada una de ellas había mordido un anzuelo diferente y todas pensaban que lo poseían por entero. Pero tal como se descubrió, ninguna de ellas sabía absolutamente nada de él. Había conseguido eludirlas a todas.

Solitario, pero no en el sentido de estar solo. No solitario como Thoreau, por ejemplo, que se exiliaba en sí mismo para descubrir quién era; ni solitario como Jonás, que rogaba por su salvación en el vientre de la ballena. Soledad como forma de retirada, para no tener que enfrentarse a sí mismo, para que nadie más lo descubriera.

Hablar con él era una experiencia agotadora. O bien se mostraba ausente, como solía ocurrir, o irrumpía en una insegura jocosidad, que no constituía más que otra forma de ausencia. Era como intentar hacerse comprender por un viejo senil. Uno hablaba y no obtenía respuesta, o la respuesta no era la apropiada y dejaba entrever que no había seguido el curso de la conversación. Durante los últimos años, cada vez que hablaba con él por teléfono me encontraba a mí mismo hablando más de lo que tengo por costumbre, me volvía agresivamente locuaz y no paraba de charlar, en un inútil intento por llamar su atención, por provocar una respuesta.

No fumaba ni bebía. No demostraba hambre por los placeres sensuales ni sed por los intelectuales. Los libros lo aburrían, y eran muy raras las películas u obras de teatro que no le dieran sueño. Incluso cuando asistía a fiestas era evidente que hacía grandes esfuerzos por mantener los ojos abiertos. Casi siempre acababa sucumbiendo y se quedaba dormido en un sillón mientras la conversación continuaba a su alrededor. Un hombre sin apetitos. Daba la impresión de que ningún hecho podía alterar su vida, de que no necesitaba nada de lo que el mundo pudiera ofrecerle.

A los treinta y cuatro, matrimonio; a los cincuenta y dos, divorcio. En cierto modo duró años, pero en realidad sólo duró unos pocos días. Nunca fue un hombre casado ni un hombre divorciado, sino un solterón empedernido con un casual interludio matrimonial. A pesar de que nunca eludió sus deberes formales de esposo (era fiel, mantenía a su mujer y a sus hijos, cumplía con todas sus responsabilidades), resultaba evidente que ese papel no era para él. Simplemente no estaba hecho para el matrimonio.

Mi madre tenía sólo veintiún años cuando se casó con él. Su conducta durante el breve noviazgo había sido casta. Nada de insinuaciones atrevidas ni de las típicas y desesperadas proposiciones masculinas. De vez en cuando se cogían de la mano o intercambiaban un educado beso de buenas noches. No había habido una verdadera manifestación amorosa por parte de ninguno de los dos, y cuando llegó el momento de la boda, eran casi unos extraños.

No pasó mucho tiempo antes de que mi madre se percatara de su error. Incluso antes de que terminara su luna de miel (aquella luna de miel tan documentada en las fotografías que encontré: por ejemplo, los dos sentados sobre una roca a la orilla de un lago perfectamente sereno, con un amplio sendero de luz detrás que conducía a la cuesta de pinos en penumbra; mi padre rodeando a mi madre con el brazo y ambos mirándose a los ojos, con una sonrisa tímida, como si el fotógrafo los hubiera hecho posar un instante más de lo necesario), incluso antes de que acabara la luna de miel, mi madre supo que su matrimonio nunca funcionaría. Volvió a casa de su madre, hecha un mar de lágrimas, y le dijo que quería abandonar a mi padre; pero de algún modo, mi abuela se las ingenió para convencerla de que volviera y le diera otra oportunidad. Entonces, antes de que el río volviera a su cauce, descubrió que estaba embarazada, y ya fue demasiado tarde para hacer algo.

A veces pienso en ello. Cómo me habrán concebido en aquel hotel para recién casados en las cataratas del Niágara. No es que importe dónde ocurriera, pero no puedo evitar que la idea de aquel encuentro desapasionado, ese tanteo a ciegas entre las sábanas frías de un hotel, me haga tomar conciencia del carácter casual de mi existencia. Las cataratas del Niágara o el peligro de dos cuerpos que se unen. Y luego yo, un homúnculo fortuito, precipitándome por las cataratas como un osado diablillo en un barril.

Poco más de ocho meses después, en la mañana de su veintidós cumpleaños, mi madre se despertó y le dijo a mi padre que el niño estaba en camino.

—Es ridículo —dijo él—, no tiene que nacer hasta dentro de tres semanas. —Y se fue a trabajar, dejándola sin coche.

Ella esperó. Pensó que era posible que él tuviera razón; esperó un poco más y luego llamó a su cuñada y le pidió que la llevara al hospital. Mi tía se quedó todo el día con mi madre, llamando a mi padre de vez en cuando para pedirle que fuera al hospital.

—Más tarde —decía él—. Ahora estoy ocupado, ya iré en cuanto pueda.

Apenas pasada la medianoche, yo hice mi aparición en el mundo, el trasero primero y sin duda llorando.

Mi madre esperó que llegara mi padre, pero él no lo hizo hasta la mañana siguiente, acompañado por su madre, que quería conocer a su séptimo nieto. Una visita breve y ansiosa y vuelta al trabajo.

Ella lloró, por supuesto. Después de todo era joven y no esperaba que aquello tuviera tan poca importancia para él. Pero mi padre nunca pudo comprender esas reacciones, ni al comienzo ni al final de su matrimonio. Jamás fue capaz de encontrarse donde estaba en realidad; durante toda su vida estuvo en otro sitio, entre aquí y allí. Pero nunca realmente aquí y nunca realmente allí.

Treinta años más tarde ese pequeño drama volvió a repetirse. Esta vez yo estaba allí y lo vi con mis propios ojos.

Cuando nació mi hijo, pensé: sin duda se alegrará. ¿Acaso no se alegran todos los hombres al convertirse en abuelos?

Esperaba verlo chochear con el bebé; esperaba que me ofreciera alguna prueba de que al fin y al cabo era capaz de demostrar sus sentimientos, o de que en realidad los tenía, igual que el resto de la gente. Y si podía demostrar afecto por su nieto, ¿no sería una forma indirecta de expresar su afecto por mí? Uno no deja de ansiar el amor de su padre, ni siquiera cuando es adulto.

Pero la gente no cambia. Como era de esperar, mi padre vio a su nieto sólo tres o cuatro veces y en ningún momento fue capaz de distinguirlo de la masa impersonal de bebés que nacen cada día en el mundo. Daniel tenía dos semanas cuando lo vio por primera vez. Guardo un recuerdo muy vivido de aquel día: un domingo sofocante a finales de junio con una ola de calor y el aire del campo gris y húmedo. Mi padre aparcó el coche, vio a mi esposa acostando al bebé en su cochecillo y se acercó a saludar. Se inclinó un instante sobre el

cochecillo, luego se incorporó y dijo:

—Hermoso bebé, que tengáis buena suerte con él.

Como si se refiriera al bebé de un extraño en la cola del supermercado. Aquel día, durante el resto de su visita, no volvió a mirar a Daniel y ni una sola vez pidió tenerlo en brazos.

Todo esto es sólo un ejemplo.

Supongo que es imposible entrar en la soledad de otro. Sólo podemos conocer un poco a otro ser humano, si es que esto es posible, en la medida en que él se quiera dar a conocer. Un hombre dirá: «tengo frío», o temblará, y de cualquiera de las dos formas sabremos que tiene frío. Pero ¿qué pasa con el hombre que ni dice nada ni tiembla? Cuando alguien es inescrutable, cuando es hermético y evasivo, uno no puede hacer otra cosa que observar; pero de ahí a sacar algo en limpio de lo que observa hay un gran trecho.

No quiero dar nada por sentado.

Él nunca hablaba de sí mismo, nunca parecía que hubiera nada de lo cual *pudiera* hablar. Era como si su vida interior lo eludiera incluso a él.

No podía hablar de ello y por lo tanto se refugiaba en el silencio.

Y si no hay nada más que silencio, ¿no será presuntuoso que hable yo? Sin embargo, si hubiera habido algo más que silencio, ¿acaso habría sentido la necesidad de hablar?

Mis opciones son limitadas. Puedo permanecer en silencio, o hablar de cosas que no pueden probarse. Al menos quiero presentar los hechos, ofrecerlos de la forma más directa posible y dejarlos decir lo que tengan que decir. Pero ni siquiera los hechos dicen siempre la verdad.

Era de una neutralidad tan implacable, su conducta era tan absolutamente predecible, que todo lo que hacía resultaba sorprendente. Uno no podía creer que existiera un hombre así, sin sentimientos, que esperara tan poco de los demás. Pero si no existía ese hombre, entonces había otro, un individuo oculto tras aquel que no estaba allí, y el asunto es encontrarlo. Siempre y cuando esté ahí para que uno lo encuentre.

Desde el principio reconozco que este proyecto está destinado al fracaso.

Mi recuerdo más temprano: su ausencia. Durante los primeros años de mi vida, él se iba a trabajar por la mañana temprano, antes de que yo me despertara, y volvía a casa mucho después de que me acostara. Yo era el niño de mamá y vivía en su órbita. Era como una pequeña luna que giraba alrededor de su gigantesco orbe, una mota en la esfera de su gravedad, y controlaba las mareas, el clima y las fuerzas del sentimiento. Su muletilla era: «No estés siempre pendiente de él, lo malcriarás». Pero yo no tenía buena salud y mi madre se excusaba en ese hecho para justificar la atención que me prodigaba. Pasábamos mucho tiempo juntos, ella con su soledad, yo con mis dolores, aguardando pacientemente en los consultorios médicos a que alguien controlara la insurrección permanente que bullía en mi estómago. Incluso entonces, yo me aferraba con desesperación a aquellos médicos, esperando que me cogieran en brazos. Por lo visto, buscaba a mi padre desde el comienzo, buscaba con ansiedad a alguien que se pareciera a él.

Recuerdos más próximos: un anhelo. Con la mente siempre dispuesta a negar los hechos ante la más mínima excusa, seguí buscando con obstinación algo que nadie me daba, o que me daban tan rara vez y de forma tan arbitraria que parecía suceder fuera del ámbito de la experiencia cotidiana, en un lugar donde nunca sería capaz de vivir más que durante unos pocos instantes. No es que sintiera que le disgustaba; sólo parecía distraído, incapaz de mirar en mi dirección. Y por sobre todas las cosas, yo quería que notara mi presencia.

Cualquier cosa, hasta la menor nimiedad, era suficiente. Por ejemplo, un domingo que fuimos a un restaurante, lo encontramos lleno y tuvimos que esperar que se desocupara una mesa. Mi padre me llevó afuera, sacó una pelota de tenis (¿de dónde?), puso una moneda en la acera y comenzó a jugar conmigo a golpear la moneda con la pelota de tenis. Yo no tendría más de ocho o nueve años.

Mirándolo en retrospectiva, parece algo de lo más trivial. Sin embargo, el hecho de que yo fuera incluido, de que mi padre me invitara por casualidad a compartir su aburrimiento con él, me llenó de dicha.

Las desilusiones eran más frecuentes. Por un instante parecía que había cambiado, que se había abierto un poco, y luego, de repente, ya no estaba más allí. La única vez que logré convencerlo de

que me llevara a un partido de fútbol (los Giants contra los Cardinals de Chicago, en el estadio de los Yankees o en el Club de Polo, no recuerdo dónde), se levantó de repente en medio del cuarto tiempo y dijo:

—Es hora de que nos vayamos.

Quería ganarle por la mano a la gente y evitar los atascos de tráfico. Nada de lo que dije sirvió para convencerlo de que se quedara, así que nos fuimos sin más, en lo mejor del partido. Mientras lo seguía por las rampas de cemento, sentí una desesperación sobrehumana que creció cuando estábamos en el aparcamiento y oí los gritos de la multitud detrás de mí.

No podía confiar en que supiera lo que quería, en que adivinara los sentimientos de los demás, y el hecho de que uno tuviera que explicarlos, hacía que las cosas perdieran todo su encanto; arruinaba una melodía largamente soñada antes de que sonara una sola nota. Además, aunque uno se explicara, no era demasiado probable que él entendiera lo que en realidad quería decir.

Recuerdo un día muy parecido a hoy. Un domingo lluvioso; letargo y quietud en la casa: el mundo a media marcha. Mi padre estaba durmiendo la siesta o acababa de despertar y por alguna razón yo estaba en la cama con él, los dos solos en la habitación.

—Cuéntame un cuento.

Es probable que comenzara así. Y como no tenía nada que hacer y estaba medio somnoliento en la languidez de la tarde, hizo exactamente lo que le pedía y se enfrascó en el relato de un cuento sin perder detalle. Lo recuerdo con tal claridad que parece que acabara de salir de aquella habitación, con su luz grisácea y la maraña de mantas sobre la cama, como si con sólo cerrar los ojos pudiera volver allí cuando quisiera.

Me habló de sus supuestos días en Sudamérica. Fue un relato de aventuras, lleno de peligros mortales, huidas arriesgadas e increíbles cambios de fortuna: cómo se abrió camino entre la selva con un machete, luchó contra bandidos sin más armas que sus propias manos y disparó contra su burro cuando éste se quebró la pata. Su lenguaje era florido y complicado, tal vez una reminiscencia de los libros que había leído en su infancia. Pero fue precisamente ese estilo literario lo que me deslumbró; pues no sólo me contaba hechos desconocidos de su vida, revelándome cómo había sido su mundo en

un pasado distante, sino que lo hacía con palabras extrañas. El lenguaje era tan importante como la historia; formaba parte de ella y, en cierto modo, eran inseparables. Su propia extravagancia era una prueba de su autenticidad.

En ningún momento se me ocurrió pensar que podría tratarse de una historia inventada. Hasta muchos años después seguí creyendo en su veracidad. Incluso cuando había pasado la edad de creer en esas cosas, seguía pensando que podía haber algo de verdad en ella. Me daba algo con lo que aferrarme a mi padre y no estaba dispuesto a dejarlo escapar. Por fin encontraba una explicación para sus misteriosas evasiones, para su indiferencia hacia mí. Era un personaje romántico, un hombre con un pasado oscuro y emocionante y su vida actual era sólo una especie de parada, una forma de resistir hasta su próxima aventura. Estaba trazando un plan, intentando averiguar cómo recuperar el oro que yacía escondido en el corazón de los Andes.

En el fondo de mi mente: un deseo de hacer algo extraordinario, de impresionarlo con un acto heroico. Cuanto más lejos estaba él, más altas ponía yo mis metas. Pero si bien la voluntad de un niño puede ser tenaz e idealista, también es absurdamente práctica. Sólo tenía diez años y no había ningún niño al que pudiera salvar de un edificio en llamas ni marineros que rescatar en alta mar. Por otra parte, era un buen jugador de béisbol, la estrella de mi pequeño equipo, y a pesar de que mi padre no demostraba ningún interés por el béisbol, pensé que si me veía jugar, comenzaría a verme desde una nueva perspectiva.

Por fin vino a verme. Los padres de mi madre estaban de visita esos días y mi abuelo, un gran aficionado al béisbol, se presentó con él. Era un partido especial en conmemoración del *Memorial Day* y la grada estaba llena. Decidí que si por una vez en la vida iba a hacer algo memorable, éste era el momento preciso. Recuerdo que los reconocí en las gradas de madera. Mi padre llevaba una camisa blanca, sin corbata, y mi abuelo un pañuelo blanco sobre su cabeza calva, para protegerse del sol. Ahora, aquella deslumbrante luz blanca parece inundar toda la escena.

Tal vez no necesite decir que todo salió mal. No hice ningún tanto, perdí la calma en el campo, no podía haber estado más nervioso. De los cientos de partidos que jugué en mi infancia, aquél fue el peor.

Más tarde, cuando nos dirigíamos al coche, mi padre me dijo que había jugado un buen partido.

—No es cierto —dije yo—, fue terrible.

—Bueno —respondió él—, hiciste lo que pudiste. No siempre va a irte bien.

No es que intentara darme ánimos ni tampoco que quisiera ser grosero; sólo decía lo que se dice en tales ocasiones, de una forma casi automática. Eran las palabras adecuadas, pero las pronunció sin sentimiento, un ejercicio de buenos modales expresado en el mismo tono descarnado que usaría casi veinte años más tarde al decir: «Es un bebé hermoso. Que tengáis suerte con él». Yo sabía que su mente estaba en otra parte.

Todo esto no tenía importancia, lo único importante era mi certeza de que incluso si se hubieran cumplido todos mis deseos, su reacción habría sido exactamente la misma. Que yo triunfara o fracasara no parecía importarle demasiado. Su valoración de mi persona no dependía de nada de lo que yo hiciera, sino de lo que era, y eso significaba que su percepción no cambiaría nunca, que estábamos condenados a una relación inamovible, separados el uno del otro por un gran muro. Sin embargo, yo era consciente de que esto no tenía nada que ver conmigo, sólo tenía que ver con él. Como a cualquier otra cosa en su vida, él sólo me veía a través de la bruma de su soledad, a una gran distancia de sí mismo. Creo que para él el mundo era un lugar lejano, un lugar al que nunca logró penetrar de verdad; y allí, a la distancia, entre las sombras que aleteaban a su alrededor, yo nací, me convertí en su hijo y crecí, como una sombra más que aparecía y desaparecía en el oscuro ámbito de su conciencia.

Con su hija, nacida cuando yo tenía tres años y medio, las cosas resultaron más fáciles; aunque al final acabaran siendo infinitamente más difíciles.

Era una criatura hermosa, de una fragilidad inusual y con unos enormes ojos marrones que se deshacían en lágrimas ante el primer inconveniente. Pasaba mucho tiempo sola; era un pequeño personaje que vagaba por un mundo imaginario de duendes y hadas, que bailaba de puntillas con vestidos de bailarina llenos de encajes, que cantaba en una voz apenas lo suficientemente alta para oírse a sí misma. Era una Ofelia en miniatura y, por lo visto, condenada desde entonces a una vida de constante lucha interior. Le costaba hacer amistades, tenía dificultades en el colegio y vivía atormentada por su inseguridad, incluso a la más tierna edad, de modo que las más simples rutinas se convertían en pesadillas de angustia y frustración. Tenía pataletas, terribles escenas de llanto, trastornos constantes. Nada parecía irle

bien durante demasiado tiempo.

Más sensible que yo a los síntomas del matrimonio desgraciado de nuestros padres, su inseguridad se hizo grandiosa, inhabilitante. Al menos una vez al día le preguntaba a mi madre si amaba a mi padre. La respuesta era siempre la misma:

—Por supuesto que sí.

Era obvio que la respuesta no resultaba convincente; si lo hubiera sido, no habría tenido necesidad de repetirla al día siguiente.

Aunque, por otra parte, no creo que la verdad hubiera podido arreglar las cosas.

Era casi como si desprendiera un aroma a desamparo. Todo el mundo experimentaba un impulso instintivo de protegerla, de resguardarla de los asaltos del mundo. Como todos los demás, mi padre la consentía. Cuantos más mimos pedía, más dispuesto estaba él a dárselos. Por ejemplo, mucho tiempo después de que aprendiera a caminar, él insistía en bajarla en brazos por las escaleras. No hay duda de que lo hacía por amor, de que lo hacía con alegría porque ella era un pequeño ángel; pero tras estos mimos se ocultaba un mensaje implícito de que nunca podría hacer nada por sí misma. Para mi padre, ella no era una persona, sino un ángel, y como nunca se la animó a que actuara como un ser independiente, nunca pudo convertirse en uno.

Pero mi madre advirtió lo que ocurría. Cuando mi hermana tenía cinco años, la llevó a la consulta de un psiquiatra infantil que le recomendó que iniciara algún tipo de terapia. Aquella noche, cuando mi madre le comentó a mi padre el resultado de aquella visita, él explotó en un ataque de cólera. «Ninguna hija mía…». Etcétera. Sugerir que su hija necesitaba ayuda psiquiátrica era lo mismo que insinuar que era leprosa. No podía aceptarlo, ni siquiera admitía la posibilidad de discutirlo.

Creo que ése es el punto clave: su negativa a aceptarse a sí mismo iba unida a una idéntica negativa a aceptar al resto del mundo, incluso con las pruebas más irrefutables delante. Una y otra vez a lo largo de su vida chocaba con algo de frente, meneaba la cabeza y luego daba media vuelta negando su presencia allí. Esa actitud hacía que el diálogo con él fuera casi imposible. Cuando creías que habías logrado pisar un terreno común, él sacaba su pala y comenzaba a cavar debajo de tus propios pies.

Años más tarde, después de que mi hermana sufriera una serie de crisis nerviosas, mi padre seguía creyendo que no le ocurría nada. Era como si fuera biológicamente incapaz de comprender su estado. En uno de sus libros, R. D. Laing describe al padre de una joven catatónica que en cada visita al hospital cogía a su hija por los hombros y la sacudía con todas sus fuerzas, diciéndole que «saliera de ese estado». Mi padre no sacudía a mi hermana, pero su actitud era básicamente la misma.

—Lo que necesita —solía decir— es conseguir un trabajo, ganarse la vida, comenzar a vivir en el mundo real.

Por supuesto ella lo hizo, aunque eso era exactamente lo que no podía hacer.

—Es muy sensible —decía él—. Necesita superar su timidez.

Al domesticar el problema y convertirlo en una singularidad de su personalidad, podía seguir creyendo que a mi hermana no le ocurría nada serio. No se trataba de ceguera, sino de una falta total de imaginación. ¿En qué momento una casa deja de ser una casa?, ¿cuando se cae el techo?, ¿cuando le quitan las ventanas?, ¿cuando las paredes se desmoronan?, ¿cuando se convierte en un montón de escombros?

—Sólo es diferente —decía él—, no le pasa nada.

Pero un día, de repente, las paredes de la casa se desmoronan. Sin embargo, si la puerta sigue en pie, todo lo que hay que hacer es abrirla y volver a entrar. Es agradable dormir bajo la luz de las estrellas, y la lluvia no importa; total, no durará mucho.

Poco a poco, a medida que la situación fue empeorando, tuvo que comenzar a aceptarlo. Pero incluso entonces, en cada etapa del camino, su aceptación era poco ortodoxa y se expresaba en actitudes excéntricas, como formas de negación. Por ejemplo, se convenció de que un tratamiento de choque con vitaminas podría ayudarla. Era una terapia química para un problema mental. A pesar de que nunca se ha probado que esta cura pueda resultar efectiva, tiene muchos seguidores y es fácil comprender por qué sedujo a mi padre. En lugar de enfrentarse con un desgarrador problema emocional, podía observar el problema como un fallo físico, algo que podía curarse del mismo modo que la gripe. La enfermedad se convirtió en una fuerza externa, una especie de virus que podía ser erradicado por otra fuerza opuesta, también externa. Según esta concepción, mi hermana iba a

permanecer curiosamente ajena al problema. Ella era sólo el sitio donde la batalla tendría lugar, pero todo lo que sucedía a su alrededor no iba a afectarle en absoluto.

Durante varios meses intentó convencerla de que comenzara el tratamiento de vitaminas —incluso llegó a tomarlas él mismo para demostrarle que no iba a envenenarse—, pero cuando ella por fin aceptó, sólo lo siguió durante una o dos semanas. Las vitaminas eran caras, pero a él no le importó gastar dinero, a pesar de que se resistía con furia a pagar por otro tipo de tratamientos. No podía creer que a un extraño le importara lo que le ocurría a su hija. Los psiquiatras eran todos charlatanes a los que sólo les interesaba exprimir a sus pacientes y conducir lujosos automóviles a costa de ellos. Se negaba a pagar las cuentas, por lo que mi hermana acabó siendo atendida en los centros públicos más miserables. Vivía como una indigente, sin ningún ingreso propio, ya que él no le enviaba casi nada.

Sin embargo, estaba más que dispuesto a tomar las cosas en sus propias manos. A pesar de que no podía ser una experiencia positiva para ninguno de los dos, él pretendía que ella viviera en su casa, para asumir la responsabilidad de cuidarla. Al menos él podía confiar en sus propios sentimientos y sabía que ella le importaba. Pero luego, cuando mi hermana por fin fue a vivir con él (sólo por unos meses, después de una de sus estancias en el hospital), mi padre no modificó en absoluto su rutina para atenderla, y continuó pasando casi todo el día fuera, dejándola que vagara por aquella casa enorme como un fantasma.

Era negligente y obstinado, pero a pesar de todo, sé que en el fondo sufría. A veces, cuando por teléfono hablábamos de mi hermana, yo notaba que su voz se quebraba de forma casi imperceptible, como si intentara disimular un sollozo. La enfermedad de mi hermana logró *conmoverlo*, como nunca lo hizo ningún otro incidente en su vida, aunque sólo para dejarlo con una sensación de absoluta impotencia. No hay nada más angustioso para un padre que esa impotencia. Tiene que aceptarla aunque le resulte imposible, y cuanto más la acepta, más grande se vuelve su desesperación.

Su desesperación se hizo enorme.

Hoy, dando vueltas sin rumbo por la casa, deprimido y con la sensación de haber perdido el hilo de lo que quiero decir, me encontré con estas palabras en una carta de Van Gogh: «Como cualquier otra persona, siento la necesidad de una familia, de amigos, de afecto y de encuentros amistosos. No estoy hecho de hierro ni de piedra, como

una boca de riego o un poste de la luz».

Tal vez eso sea lo que realmente cuenta: llegar a lo más profundo del sentimiento humano, a pesar de las evidencias.

Las imágenes más pequeñas: inmutables, ocultas bajo el lodo de la memoria, ni enterradas ni del todo recuperables. Y sin embargo, cada una de ellas es una efímera resurrección, un momento que de otro modo se hubiera perdido. Por ejemplo, su forma de caminar, con un extraño equilibrio, oscilando sobre las plantas de los pies, como si siempre estuviera a punto de caer hacia delante, a ciegas, en lo desconocido. O la forma en que se inclinaba sobre la mesa mientras comía, con los hombros tensos, consumiendo la comida en lugar de saborearla. O el olor que despedían los coches que usaba para ir a trabajar: humos, aceite, gases del escape; el ruido de frías herramientas de metal; el traqueteo del coche al moverse. El recuerdo del día en que fui a Newark con él en el coche cuando apenas tendría seis años: él frenó de golpe y me golpeé la cabeza contra el tablero. Un montón de negros rodearon el coche para ver si estaba bien; recuerdo en especial a una mujer que me ofreció un helado de vainilla por la ventanilla.

—No, gracias —dije yo con amabilidad, sin saber muy bien lo que quería.

O bien otro día en otro coche, unos años más tarde, cuando mi padre escupió por la ventanilla, y de repente advirtió que no la había bajado; mi gozo sin límite e irracional placer al ver cómo la saliva se deslizaba por el cristal. Y nuestras visitas, siendo yo aún pequeño, a restaurantes judíos en barrios que yo no conocía, lugares oscuros llenos de viejos, con mesas adornadas con botellas de agua mineral teñidas de azul; y como me daban náuseas, no tocaba la comida y me contentaba simplemente con mirarlo devorar *borsht, pirogen* y carne guisada cubierta de rábanos picantes. Yo, que estaba siendo educado como un niño americano, que sabía menos de mis antepasados que del sombrero de Hopalong Cassidy. O cómo, cuando tenía doce o trece años y estaba ansioso por salir con un par de amigos, lo llamé al trabajo para pedirle permiso.

—Sólo sois unos pipiolos —dijo desconcertado, sin saber bien cómo expresarse.

Y durante muchos años, mis amigos y yo (uno de ellos muerto por una sobredosis de heroína) repetíamos aquellas palabras como una frase folclórica, como un chiste nostálgico.

El tamaño de sus manos y sus callos.

Su forma de comer la película que se formaba en la superficie del chocolate caliente.

Té con limón.

Las gafas negras, de concha, que aparecían en cualquier rincón de la casa: en la cocina, encima de la mesa, a un lado de la bañera; siempre abiertas, tiradas por ahí como una especie de animal extraño y sin clasificar.

Verlo jugar al tenis.

La forma en que a veces se le doblaban las rodillas al caminar.

Su cara.

Su parecido con Abraham Lincoln y cómo la gente siempre reparaba en ello.

Su valentía ante los perros.

Su rostro. Otra vez su rostro.

Peces tropicales.

A menudo daba la impresión de que había perdido la concentración, de que olvidaba dónde estaba, como si careciera de un sentido de continuidad. Eso lo hacía propenso a sufrir accidentes: acababa con una uña negra cada vez que usaba el martillo y tenía multitud de pequeños percances con el coche.

Sus distracciones como conductor llegaban a tal extremo que resultaban temibles. Siempre pensé que moriría en un accidente de automóvil. Sin embargo, su salud era tan buena que parecía invulnerable, libre de cualquiera de las molestias físicas que nos atacan a todos los demás. Como si nada pudiera alcanzarlo.

Su forma de hablar, como si hiciera un enorme esfuerzo para escapar de su soledad o como si su voz estuviera oxidada porque hubiera perdido el hábito de hablar. Siempre tosía o titubeaba antes de decir algo, se aclaraba la garganta, parecía balbucear en mitad de una frase. Uno advertía, sin lugar a dudas, que se sentía incómodo.

Cuando era pequeño me encantaba verlo firmar. No se limitaba a poner el papel delante y escribir sino que, como si demorara de

forma inconsciente el momento de la verdad, antes de escribir hacía un floreo preliminar, un movimiento circular a unos centímetros de distancia del papel, como una mosca que zumba en el aire y centra su puntería sobre un lugar exacto. Era una versión similar a la forma de firmar del Norton de Art Carney en *The Honeymooners*.

Incluso pronunciaba las palabras de una forma algo extraña: arrrriba, en lugar de simplemente arriba, como si el florido movimiento de su mano tuviera un símil en su voz. Sonaba de una forma musical y graciosa. Cuando atendía el teléfono lo hacía con un melodioso «holaaa». El efecto no era cómico, sino encantador. Lo hacía parecer un poco loco, como si estuviera fuera de órbita con respecto al resto del mundo, pero no demasiado. Sólo un grado o dos.

Tics indelebles.

Siempre que atravesaba alguno de esos períodos de tensión y locura, salía con opiniones extravagantes. En realidad no lo decía en serio, pero le gustaba interpretar el papel de abogado del diablo para mantener un ambiente divertido. Bromear con la gente siempre lo ponía de buen humor y después de hacerle un comentario particularmente incisivo a una persona, solía estrujarle la pierna en un lugar sensible a las cosquillas. Le gustaba tomarle el pelo a la gente, en todo el sentido de la expresión[1]. Otra vez la casa.

Aunque vista desde fuera pareciera descuidada, él creía en su sistema. Como si fuera un inventor loco que protegía el secreto de su máquina de movimiento continuo, no podía soportar que nadie lo alterara. En una ocasión, cuando mi esposa y yo nos mudamos de apartamento, nos alojamos en su casa durante dos o tres semanas. La oscuridad de la casa nos resultaba agobiante, así que subimos las persianas para dejar pasar la luz del día. Cuando mi padre volvió a casa y vio lo que habíamos hecho, tuvo un incontrolable acceso de furia, totalmente desproporcionado con relación a nuestra afrenta.

Rara vez tenía enojos de este tipo, sólo cuando se sentía amenazado, atacado, agobiado por la presencia de otros. Las cuestiones de dinero también podían afectarle de ese modo, o pequeños detalles como el de las persianas, un plato roto, cualquier nimiedad.

Sin embargo yo creo que esa ira estaba siempre en su interior. Como el interior de la casa que a pesar de su orden se estaba viniendo abajo, el hombre parecía sereno, con una calma casi sobrehumana, y aun así era presa de una turbulenta e incontenible furia. Toda su vida

luchó por evitar una confrontación con aquella fuerza, asumiendo una especie de conducta automática que le permitía pasar junto a ella sin rozarla. La seguridad de las rutinas fijas, inamovibles, lo liberaban de la necesidad de enfrentarse a sí mismo a la hora de tomar decisiones; siempre tenía un cliché a punto («Hermoso bebé. Que tengáis suerte con él»), en lugar de palabras que él mismo hubiera buscado o creado.

Todo esto le daba una personalidad algo anodina, pero, al mismo tiempo, era lo que lo salvaba, lo que le permitía vivir. En la medida, evidentemente, en que era capaz de hacerlo.

Entre las fotografías de la bolsa, una trucada, tomada en un estudio de Atlantic City hace unos cuarenta años. Hay varias imágenes de él mismo sentado alrededor de una mesa, cada una tomada desde un ángulo diferente, de modo que la primera impresión es que se trata de un grupo de hombres distintos. Por la penumbra que los rodea y la total inmovilidad de sus poses, pareciera que se han reunido para llevar a cabo una sesión de espiritismo. Pero luego, cuando uno estudia detenidamente la fotografía, advierte que se trata siempre del mismo hombre. La sesión de espiritismo se vuelve real y es como si él hubiera asistido sólo para invocarse a sí mismo, para traerse de vuelta del reino de los muertos; como si multiplicándose a sí mismo hubiera desaparecido de forma accidental. Hay cinco imágenes de él, y sin embargo, la naturaleza de la fotografía no permite el contacto visual entre sus varios yoes. Cada uno de ellos está condenado a seguir con la vista fija en el espacio, como si lo observaran los demás, pero sin ver nada, incapaz de ver nunca nada. Es una fotografía de la muerte, el retrato de un hombre invisible.

Poco a poco comienzo a comprender el absurdo de la tarea que he emprendido. Tengo la sensación de que intento llegar a algún sitio, como si supiera lo que quiero decir; pero cuanto más avanzo, más me doy cuenta de que el camino hacia mi objetivo no existe. Tengo que inventar la ruta a cada paso, y eso hace que nunca esté seguro de dónde me encuentro. Tengo la impresión de que me muevo en círculos, de que vuelvo constantemente atrás o de que voy en varias direcciones a la vez. Incluso cuando consigo avanzar un poco, no estoy muy seguro de hacerlo en el rumbo correcto. El hecho de que uno vague por el desierto no quiere decir que necesariamente haya una tierra prometida.

Cuando comencé, pensé que todo llegaría de forma espontánea, en un torrente, como si estuviera en trance. Mi necesidad de escribir era tan grande que creí que la historia se escribiría sola. Pero hasta ahora las palabras han llegado con mucha lentitud. Incluso

en los mejores días, no he podido escribir más de una o dos páginas. Tengo la sensación de que estoy sometido o condenado a un estado mental que no me permite concentrarme en lo que hago. Una y otra vez he visto cómo mis pensamientos se desviaban de la idea que tenía enfrente. Tan pronto como pienso una cosa, ésta evoca a otra y esta última a otra más, hasta alcanzar una acumulación tan grande de detalles que tengo la sensación de que me van a ahogar. Nunca antes había sido tan consciente del abismo entre el pensamiento y la escritura. En efecto, durante estos últimos días, he comenzado a sentir que la historia que intento contar es de algún modo incompatible con el lenguaje, y que su resistencia a las palabras es proporcional al grado de aproximación a lo importante, de modo que cuando llegue el momento de expresar lo fundamental (suponiendo que eso exista), no seré capaz de hacerlo.

Ha habido una herida y ahora me doy cuenta de que es muy profunda. Y el acto de escribir, en lugar de cicatrizarla como yo creía que haría, ha mantenido esta herida abierta. En ocasiones he sentido su dolor concentrado en mi mano derecha, como si sufriera un desgarramiento cada vez que levanto la pluma y la presiono contra el papel. En lugar de enterrar a mi padre, estas palabras lo han mantenido vivo, tal vez mucho más que antes. No sólo lo veo como fue, sino como es, como será; y todos los días está aquí, invadiendo mis pensamientos, metiéndose en mí a hurtadillas y de improviso. Bajo tierra, en su ataúd, su cuerpo sigue intacto y sus uñas y su pelo continúan creciendo. Tengo la sensación de que para comprender algo debo penetrar en esa imagen de oscuridad, de que debo entrar en la absoluta oscuridad de la tierra.

Kenosha, Wisconsin, 1911 o 1912. Ni siquiera él estaba seguro de la fecha. En la confusión de una enorme familia de inmigrantes, los registros de nacimiento no debían de considerarse demasiado importantes. Lo importante es que era el último de cinco hijos —una niña y cuatro niños, todos nacidos en un período de ocho años— y que su madre, una mujer pequeña y fuerte que apenas sabía hablar inglés, había mantenido la familia unida. Ella era la matriarca, una verdadera dictadora, el motor fundamental que ocupaba el centro del universo.

Su padre murió en 1919, lo cual significa que sólo tuvo padre durante su primera infancia. Cuando yo era pequeño, me contó tres historias diferentes sobre la muerte de su padre. En una versión había muerto en un accidente de caza; en otra, se había caído de una escalera; y en una tercera, lo habían matado en la primera guerra mundial. Sabía que esas contradicciones no tenían sentido, pero las atribuí al hecho de que ni siquiera mi padre conocería lo sucedido.

Como era tan pequeño cuando ocurrió —sólo contaba siete años—, supuse que no le habrían contado la verdad. Pero esto tampoco tenía mucho sentido, pues sin duda alguno de sus hermanos se lo habría dicho.

Sin embargo, todos mis primos me dijeron que sus padres les habían dado distintas explicaciones.

Nadie hablaba de mi abuelo, y hasta hace pocos años, ni siquiera había visto una fotografía de él. Era como si la familia hubiese decidido actuar como si nunca hubiera existido.

Entre las fotografías que encontré en la casa de mi padre el mes pasado, había un retrato de familia de aquellos días lejanos en Kenosha. Todos los niños están en ella. Mi padre, que no tendría más de un año, está sentado en la falda de su madre, y los otros cuatro están de pie a su alrededor sobre el césped alto y descuidado. Detrás de ellos hay dos árboles y, detrás de los árboles, una gran casa de madera. Este retrato parece dar vida a un mundo entero: un momento preciso, un lugar preciso, una indestructible imagen del pasado. La primera vez que vi la fotografía, me di cuenta de que había sido rasgada por la mitad y luego pegada con torpeza, de modo que uno de los árboles había quedado misteriosamente suspendido en el aire. Supuse que la fotografía se habría roto por accidente y no volví a pensar en ello. Sin embargo, la segunda vez que la vi, examiné el corte con más atención. Debí de estar ciego para no haberlo descubierto antes: vi los dedos de un hombre sujetando el torso de uno de mis tíos y advertí con claridad que otro de mis tíos no tenía apoyado el brazo sobre los hombros de su hermano, como había pensado al principio, sino contra una silla que ya no estaba allí. Entonces me di cuenta de por qué aquella fotografía resultaba tan extraña: alguien había recortado la figura de mi abuelo. La imagen parecía distorsionada porque una parte de ella había sido eliminada. Mi abuelo había estado sentado en una silla junto a su esposa, con uno de los niños de pie entre sus rodillas, pero ya no estaba allí. Sólo quedaban sus dedos, como si intentara volver a la fotografía desde algún remoto agujero en el tiempo, como si hubiera sido desterrado a otra dimensión.

Aquella idea me hizo temblar.

Conocí la historia de mi abuelo no hace mucho tiempo, y si no hubiera sido por una extraña coincidencia, nunca nos habríamos enterado.

En 1970, una de mis primas se fue de vacaciones a Europa con

su marido. En el avión se sentó al lado de un viejo y, como suele ocurrir en estos casos, se enfrascó en una conversación con él. Resultó que ese hombre vivía en Kenosha, Wisconsin. A mi prima le causó gracia la coincidencia y le comentó que su padre había vivido allí de pequeño. Por curiosidad, el hombre le preguntó el nombre de la familia y cuando ella le contestó que era Auster, el viejo palideció.

—¿Auster? ¿Su abuela no sería una pelirroja pequeña y extravagante?

—Sí —respondió mi prima—, así era mi abuela, una pelirroja pequeña y extravagante.

Entonces él le contó la historia. Había ocurrido más de cincuenta años antes, y aun así todavía recordaba los detalles importantes.

Cuando aquel hombre regresó a su casa después de las vacaciones, buscó los artículos de los periódicos que habían seguido el caso, los fotocopió y se los envió a mi prima. La carta que los acompañaba decía lo siguiente:

15 de junio de 1970

Queridos… y…:

Me alegró recibir vuestra carta, y a pesar de que la tarea parecía complicada, tuve un golpe de suerte. Fran y yo salimos a cenar con Fred Plons y su esposa. Justamente fue el padre de Fred quien compró el bloque de apartamentos de Park Avenue de su familia. […] El señor Plons tiene unos tres años menos que yo, pero me comentó que en su momento el caso le fascinó y que recordaba unos cuantos detalles. […] Él recordaba que su abuelo fue la primera persona enterrada en el cementerio judío de Kenosha. […] (Antes de 1919, la comunidad judía no tenía cementerio en Kenosha y enterraba a sus difuntos en Chicago o Milwaukee). Con esta información, no tuve problemas para localizar la parcela donde enterraron a su abuelo y pude descubrir la fecha exacta de su muerte. […] El resto está en la fotocopia que le envío. […]

Sólo le ruego que su padre nunca se entere de que le he suministrado esta información. No quisiera causarle más dolor del que

ya ha tenido que sufrir…

Espero que esto ayude a explicar algunas de las actitudes de su padre durante los últimos años.

Nuestros más cordiales saludos para ambos…

KEN Y FRAN

Los artículos de los diarios están sobre mi mesa. Ahora que ha llegado el momento de escribir sobre ellos, me sorprende encontrarme a mí mismo haciendo cualquier cosa para posponerlo. Lo he estado aplazando toda la mañana. He salido a tirar la basura, he jugado con Daniel en el patio durante casi una hora, he leído el periódico entero, hasta las clasificaciones de los juegos de los partidos preliminares de béisbol de primavera. Incluso ahora, mientras escribo sobre mi resistencia a escribir, me siento terriblemente inquieto: después de unas cuantas líneas me levanto de la silla, doy un paseo, escucho el zumbido del viento que golpea los canalones sueltos contra la casa. Cualquier cosa me distrae.

No es que tenga miedo de la verdad, ni tampoco que tenga miedo de contarla. Mi abuela mató a mi abuelo. El 23 de enero de 1919, exactamente sesenta años antes de que muriera mi padre, su madre disparó y mató a su marido en la cocina de la casa de Fremont Avenue en Kenosha, Wisconsin. Los hechos en sí no me atormentan más de lo que cabría esperarse. Lo difícil es verlos impresos, desenterrarlos del ámbito de lo secreto, por así decirlo, y convertirlos en un suceso público. Hay más de veinte artículos, todos del *Kenosha Evening News*. Incluso en este estado, apenas legibles y casi totalmente oscurecidos por el tiempo y las fotocopias, todavía resultan impactantes. Supongo que tienen el estilo típico del periodismo de la época, pero eso no los hace menos sensacionalistas. Son una mezcla de comercio del escándalo y sentimentalismo, acentuado por el hecho de que la gente en cuestión eran judíos —y por lo tanto extraños, eso estaba casi implícito—, lo que hacía que los artículos tuvieran un tono malicioso y condescendiente. Sin embargo, dejando a un lado los defectos del estilo, los hechos parecían estar allí. No creo que lo expliquen todo, pero no hay duda de que explican muchas cosas. Es imposible que un niño sufra una experiencia así, sin que su vida de adulto resulte afectada.

Alrededor de estos artículos alcanzo a descifrar otras noticias menos relevantes de la época, hechos a los que se confería una mínima importancia en comparación con el asesinato. Por ejemplo, la recuperación del cadáver de Rosa Luxemburg en el canal de Landwehr, o la conferencia de paz de Versalles. Y así, día tras día, la siguiente secuencia: el caso de Eugene Debs; una nota sobre la primera película de Caruso («Según dicen, las escenas […] son muy dramáticas y están llenas de una emoción desgarradora»), comentarios de batallas de la guerra civil rusa; los funerales de Karl Liebknecht y treinta y un espartaquistas más («Más de cincuenta mil personas marcharon en una procesión de ocho kilómetros. El veinte por ciento de ellas llevaban coronas de flores. No se escucharon gritos ni arengas»); la ratificación de la enmienda a la ley seca («William Jennings Bryan —el hombre que hizo famoso el zumo de uvas— estaba presente con una gran sonrisa»); la huelga textil en Lawrence, Massachusetts, conducida por los *Wobblies*[2]; la muerte de Emiliano Zapata, «líder de bandidos, en el sur de México»; Winston Churchill; Béla Kun; primer ministro Lenine [*sic*]; Woodrow Wilson; Dempsey versus Willard.

He leído los artículos sobre el asesinato una docena de veces, sin embargo me cuesta creer que no los haya soñado.

Se ciernen sobre mí con toda la fuerza de un truco del inconsciente y distorsionan la realidad del mismo modo que los sueños. Los enormes titulares que anuncian la muerte empequeñecen todos los demás sucesos de aquel día y dan a aquel incidente la misma importancia egocéntrica que solemos dispensar a las cosas que ocurren en nuestra vida privada. Es casi como el dibujo que hace un niño atormentado por un miedo inexpresable: lo más importante es siempre lo más grande. La proporción se pierde en favor de la perspectiva, que a su vez no es dictada por el ojo sino por las exigencias de la mente.

Leo estos artículos como si fueran historia, pero también los descifro como los dibujos de una cueva encontrados entre los muros de mi propio cráneo.

Los titulares del primer día, 24 de enero, cubren más de un tercio de la primera página.

HARRY AUSTER ASESINADO

SU ESPOSA DETENIDA POR LA POLICÍA

Un exagente de la propiedad inmobiliaria fue

asesinado por su esposa en la cocina de su casa

el jueves por la noche, después de una

disputa familiar por cuestiones de dinero…

y por una mujer.

LA ESPOSA DICE QUE FUE UN SUICIDIO

El muerto tenía una herida de bala en el cuello

y en la cadera izquierda y la esposa admite

ser la propietaria del revólver. Un niño

de nueve años, hijo del matrimonio y testigo de la

tragedia, podría proporcionar la solución del

misterio.

Según el periódico, «Auster y su esposa se habían separado hacía un tiempo y tenían pendiente una sentencia de divorcio en el juzgado de Kenosha. En varias ocasiones habían tenido disputas por dinero y habían discutido que Auster (sigue algo ilegible) amistosa con una mujer joven, conocida por la esposa con el nombre de Fanny. Se cree que la tal "Fanny" tuvo algo que ver en la discusión entre Auster y su esposa que precedió al crimen…».

Hubo un cierto grado de confusión en torno a los hechos, pues mi abuela no confesó hasta el día veintiocho. Mi abuelo (que entonces tenía treinta y seis años) llegó a su casa a las seis de la tarde con ropa para sus dos hijos mayores, «mientras, según testigos, la señora Auster estaba en la habitación acostando a Sam, su hijo más pequeño. Sam (mi padre) declaró que no había visto a su madre coger el revólver de abajo del colchón mientras ella lo acostaba».

Por lo visto, mi abuelo había entrado en la cocina para reparar un enchufe, mientras uno de mis tíos (el penúltimo) le sostenía una vela. «El niño declaró que se asustó mucho al oír el disparo y ver las

chispas del revólver, así que huyó de la habitación».

Según mi abuela, su esposo se había suicidado. Admitía que habían estado discutiendo por cuestiones de dinero. «Y luego él dijo», continuó ella, «“uno de los dos va a morir”. Yo no tenía idea de que tuviera el revólver. Yo lo guardaba debajo del colchón de mi cama y él lo sabía».

Como mi abuela casi no hablaba inglés, supongo que esta declaración y todas las demás que se le atribuían habían sido inventadas por el periodista. Fuera lo que fuese lo que ella dijo, era evidente que la policía no le había creído. «La señora Auster repitió su historia ante varios oficiales de policía sin ninguna modificación decisiva y se mostró muy sorprendida cuando le dijeron que iba a ser detenida. Con infinita ternura, le dio un beso de buenas noches a su pequeño Sam y se marchó a la prisión del condado.

»Los dos niños Auster fueron huéspedes del departamento de policía anoche, durmieron en la sala de reuniones, y por lo visto esta mañana se encontraban totalmente repuestos de la impresión sufrida por la tragedia de su hogar».

Casi al final del artículo, se da la siguiente información sobre mi abuelo: «Harry Auster nació en Austria. Vino a este país hace unos años y había residido en Chicago, Canadá y Kenosha. Él y su esposa más tarde regresaron a Austria, según las declaraciones de la policía, pero volvieron a este país y se establecieron en Kenosha. Auster compró una casa en el distrito segundo y durante algún tiempo realizó negocios de importancia. Construyó el gran edificio de tres plantas en South Park Avenue y otro conocido como los apartamentos de Auster en South Exchange Street. Hacía unos seis o siete meses que había comenzado a tener problemas financieros…

»Hace un tiempo, la señora Auster acudió a la policía para pedir que le ayudaran a vigilar a su marido, pues sostenía que éste tenía relaciones con una mujer joven que según ella debía ser investigada. Ésta fue la primera vez que la policía oyó hablar de la mujer llamada “Fanny”…

»Mucha gente vio a Auster y habló con él el jueves por la tarde y todos ellos declararon que se había comportado con normalidad y que no mostraba signos de querer quitarse la vida…».

Al día siguiente se llevó a cabo la encuesta del *coroner*. Mi tío fue llamado a declarar como único testigo del incidente. «Un niño

pequeño de mirada triste escribió el segundo capítulo del misterioso asesinato el viernes por la tarde mientras jugueteaba, nervioso, con un gorro de lana… Sus intentos por salvar el nombre de la familia eran verdaderamente patéticos. Una y otra vez, cuando le preguntaban si sus padres estaban discutiendo, él contestaba: “Sólo estaban hablando”, aunque entonces pareció recordar su juramento y agregó: “y tal vez discutiendo, bueno, sólo un poco”». El artículo describe a los miembros del jurado como «extrañamente conmovidos por los esfuerzos del niño por proteger tanto a su padre como a su madre».

Era evidente que la teoría del suicidio no colaría. En el último párrafo el periodista escribe que «algunos funcionarios habían dejado entrever la posibilidad de acontecimientos sorprendentes».

Luego vino el funeral, que le dio al anónimo reportero una oportunidad de emular algunos de los pasajes más escogidos del melodrama victoriano. Para entonces el asesinato ya no era simplemente un escándalo. Se había convertido en un entretenimiento morboso.

LA VIUDA DE AUSTER NO DERRAMA NI UNA

LÁGRIMA ANTE LA TUMBA DE SU MARIDO

El domingo, la señora Anna Auster asistió, bajo custodia,

al funeral de su esposo, Harry Auster.

«Con los ojos secos y sin el menor gesto de emoción o pesar, la señora Auster, que está detenida en relación con la misteriosa muerte de su marido, Harry Auster, asistió en la mañana del domingo, bajo custodia, al funeral del hombre por cuya muerte se encuentra en prisión.

»Ni en la capilla de Crossin, donde contempló a su marido muerto por primera vez desde la noche del jueves, ni tampoco en el cementerio, demostró el menor signo de debilidad. El único indicio de que podría estar a punto de sucumbir bajo el terrible peso de este penoso drama se puso de manifiesto cuando estaba junto a la tumba, una vez finalizadas las exequias, y pidió reunirse con el reverendo M. Hartman, pastor de la Congregación B’nai Zadek…

»Una vez acabada la ceremonia, la señora Auster cerró con calma el cuello de piel de zorro de su abrigo, dando a entender a la policía que estaba lista para partir…

»Después de unas breves formalidades rituales, se formó la procesión fúnebre en la calle Wisconsin. La señora Auster pidió que se le permitiera acudir al cementerio y su petición fue aceptada por la policía. Parecía ofendida por el hecho de que no se le hubiera procurado un coche, quizá recordando aquella breve temporada en que Auster se paseaba por Kenosha con una limusina…

»[…] La penosa ceremonia se hizo excepcionalmente larga, pues hubo cierta demora en la preparación de la tumba, y mientras la señora Auster esperaba, llamó a su hijo Sam y le abrochó el cuello del abrigo, mientras le hablaba en voz baja. Con la excepción de estas palabras, permaneció callada hasta el final de la celebración…

»Entre los asistentes al funeral, destacaba Samuel Auster, de Detroit, hermano de Harry, que tomó bajo su cuidado a los niños más pequeños e intentó consolarlos en su dolor. Samuel Auster demostró claramente que no creía en la teoría del suicidio e hizo algunas insinuaciones que podrían inculpar a la viuda…

»El reverendo M. Hartman […] dio un elocuente sermón junto a la tumba. Lamentó el hecho de que la primera persona enterrada en el cementerio nuevo fuera alguien muerto por un acto de violencia y que hubiera muerto en lo mejor de su vida. Rindió homenaje a la obra de Harry Auster y lamentó su temprana muerte.

»La viuda no parecía conmovida por los homenajes rendidos a su difunto marido. Abrió su abrigo con indiferencia, para permitir que el patriarca hiciera un corte en su jersey, una muestra de pesar prescripta por la fe hebrea.

«Funcionarios de Kenosha aún tienen la sospecha de que Auster fue asesinado por su esposa…».

El periódico del día siguiente, 26 de enero, traía la noticia de la confesión. Después de su encuentro con el rabino, mi abuela había pedido hablar con el jefe de policía. «Cuando entró en la habitación temblaba un poco, y mientras el jefe de policía le acercaba una silla, era evidente que estaba nerviosa. “Sabe lo que nos ha dicho su pequeño”, comenzó el inspector cuando creyó que había llegado el momento psicológico más oportuno, “no querrá que pensemos que él miente, ¿verdad?”. Y la madre, cuya cara había permanecido tan

inexpresiva durante los últimos días como para no revelar todo el horror que se escondía en su corazón, se arrancó la máscara, se volvió tierna de repente y confesó su terrible secreto entre sollozos: “No está mintiendo, todo lo que ha dicho es verdad. Yo lo maté y quiero hacer una confesión”».

Ésta fue la declaración formal: «Mi nombre es Anna Auster. Yo disparé contra Harry Auster en la ciudad de Kenosha, Wisconsin, el 23 de enero de 1919. He oído decir a la gente que se hicieron tres disparos, pero yo no recuerdo cuántas veces disparé. Disparé contra el susodicho Harry Auster porque él me maltrataba. Cuando disparé contra él estaba como loca. Nunca había pensado en matarlo hasta el momento en que le disparé. Creo que ésta es el arma con que disparé al susodicho Harry Auster. Hago esta confesión por mi propia voluntad y sin que nadie me obligue a hacerla».

El periodista continúa: «En la mesa, delante de la señora Auster, estaba el revólver con el cual disparó contra su marido. Cuando se refirió a él lo tocó con un gesto vacilante y luego retiró la mano con un evidente temblor de espanto. Sin decir una palabra, el jefe de policía apartó el arma y le preguntó a la señora Auster si quería agregar algo más. “Esto es todo por ahora”, dijo ella con compostura, “firme por mí y yo haré mi señal”.

»El jefe de policía obedeció sus órdenes —por un instante, volvió a comportarse como una reina—, ella avaló su firma y pidió que la llevaran a su celda…».

Al día siguiente, su abogado pidió un alegato de inocencia. «La señora Auster entró en la sala del tribunal envuelta en un abrigo de felpa y una estola de piel de zorro… Mientras tomaba asiento ante la mesa, le sonrió a una amiga que estaba entre el público».

A juicio del periodista, durante la audiencia no sucedió nada «extraordinario». Sin embargo, no pudo resistir la tentación de hacer este comentario: «Cuando la señora Auster regresaba a su celda, ocurrió un incidente que pone de manifiesto su estado mental. Una mujer, detenida bajo el cargo de asociación con un hombre casado, había sido situada en una celda cercana. Al verla, la señora Auster hizo preguntas sobre ella y se enteró de los detalles de su caso.

»—Tendrían que condenarla a diez años —dijo mientras la puerta de hierro se cerraba implacable—. Fue una como ella la que me trajo aquí».

Después de algunas complicadas discusiones legales con respecto a la fianza, de las que se informó ampliamente durante los días siguientes, fue puesta en libertad.

«—¿Tienen alguna razón para creer que esta mujer no asistirá al juicio? —le preguntó la corte a los jurados.

»—¿Dónde podría ir una mujer con cinco hijos? —contestó el abogado Baker—. Es obvio que está muy unida a ellos y la corte puede ver que ellos también se sienten muy apegados a ella».

Durante una semana la prensa permaneció callada. Luego, el 8 de febrero, se publicó una nota sobre «la gran trascendencia que tiene el caso en la prensa en lengua judía de Chicago. Algunos de estos periódicos contienen columnas comentando el caso de la señora Auster y estos artículos han salido abiertamente en su defensa…

»El viernes por la tarde la señora Auster asistió con uno de sus hijos a la oficina de su abogado donde se leyeron parte de estos artículos. Lloró como una criatura mientras el intérprete le leía al abogado los comentarios de los periódicos…

»El abogado Baker declaró esta mañana que la defensa de la señora Auster se basará en su inestabilidad emocional…

»Se espera que el de la señora Auster sea uno de los juicios criminales más importantes del tribunal de circuito de Kenosha y que la historia de gran interés humano, empleada hasta ahora en defensa de esta mujer, sea ampliamente desarrollada en el juicio».

Luego nada durante un mes. El diez de marzo los titulares decían:

ANNA AUSTER INTENTÓ SUICIDARSE

El intento de suicidio había tenido lugar en Peterboro, Ontario, en 1910. Mi abuela había tomado ácido fénico y luego había encendido el gas. El abogado presentó esta información en los tribunales para conseguir un aplazamiento a fin de asegurarse testimonios. «El abogado Baker sostuvo que la señora Auster había puesto en peligro la vida de sus hijos y que el intento de suicidio era importante para demostrar su estado mental».

27 de marzo. Se fijó la fecha del juicio para el día 7 de abril.

Después otra semana de silencio, pero luego, el 4 de abril, como si el asunto se estuviera volviendo demasiado aburrido, un nuevo incidente:

AUSTER DISPARA CONTRA LA VIUDA

DE SU HERMANO

«Sam Auster, hermano de Harry […] intentó sin éxito vengar la muerte de su hermano poco después de las diez de la mañana de hoy, cuando disparó contra la señora Auster […] El incidente tuvo lugar frente a los Almacenes Miller […]

»Auster siguió a su cuñada hasta la puerta y le disparó una vez. A pesar de no haber sido alcanzada por el disparo, la señora Auster cayó en la acera y Auster volvió al interior de la tienda, donde según testigos declaró: "Bueno, me alegro de haberlo hecho". Allí esperó con tranquilidad que vinieran a arrestarlo […]

»En la comisaría de policía […] Auster, en medio de una fuerte crisis nerviosa, explicó sus motivos para dispararle: "Esa mujer ha asesinado a mis cuatro hermanos y a mi madre. He querido ayudarla, pero ella no me lo permitió". Luego, cuando lo llevaban a la celda, afirmó entre sollozos: "Sin embargo, sé que Dios estará de mi lado".

»En su celda, Auster declaró que había hecho todo lo posible para ayudar a los hijos de su difunto hermano. Estos últimos días, Auster vivía obsesionado por la negativa de los tribunales a nombrarlo tutor legal, basándose en los derechos de la viuda […] Aquella misma mañana comentó: "Ella no es una viuda, sino una asesina, y no debería tener ningún derecho…".

»El juicio de Auster se aplazará para dar tiempo a realizar una investigación exhaustiva de este incidente. La policía admite que la muerte de su hermano y los hechos subsiguientes pueden haberlo afectado mucho, hasta el punto de que no fuera responsable de sus actos. Auster expresó varias veces su deseo de morir y se han tomado precauciones para evitar un suicidio […]».

El periódico del día siguiente agregaba: «Auster pasó una noche bastante intranquila en la cárcel de la ciudad. En varias ocasiones, los funcionarios de la prisión lo encontraron llorando, y en estado de histerismo […]

»Por lo visto, la señora Auster sufrió una “fuerte crisis nerviosa” como resultado de la impresión que le produjo el ataque contra su vida perpetrado el viernes, pero fuentes allegadas afirmaron que estará en condiciones de asistir al juicio el lunes por la tarde».

Después de tres días, el estado dio por concluida la presentación de alegatos. El fiscal del distrito alegó que el crimen había sido premeditado, basándose en el testimonio de una tal señora Mathews, empleada de los Almacenes Miller, que declaró: «El día del crimen, la señora Auster vino a la tienda tres veces para hablar por teléfono. En una de esas ocasiones, llamó a su marido y le pidió que fuera a arreglar una luz. Luego dijo que Auster había prometido ir a las seis».

Pero el hecho de que ella lo hubiera invitado a la casa no probaba que tuviera intenciones de matarlo cuando llegara allí.

De todos modos, no tiene importancia. Fueran cuales fuesen los hechos, el abogado defensor aprovechó con astucia todos los argumentos para sus propios fines. Su estrategia consistía en ofrecer pruebas evidentes de dos cuestiones: por un lado, probar la infidelidad de mi abuelo, y por el otro, demostrar antecedentes de inestabilidad mental en mi abuela. Basándose en estos dos hechos, solicitó que se considerara el caso como homicidio justificado o como homicidio «por enajenación mental». Cualquiera de las dos sentencias serviría.

La exposición inicial del abogado Baker estaba dirigida a despertar la compasión del jurado: «Explicó cómo la señora Auster había luchado junto a su esposo para construir el hogar feliz que por fin disfrutaron en Kenosha después de años de privaciones… El abogado defensor declaró: “Después de luchar juntos para construir ese hogar, vino una mujer seductora de la ciudad y Anna Auster fue abandonada como un trapo viejo. En lugar de ocuparse de las necesidades de su familia, su esposo instaló a Fanny Koplan en un piso en Chicago. El dinero que ella había ayudado a ahorrar fue malgastado en una mujer más hermosa, y es comprensible que después de tal abuso su mente se alterara y ella perdiera el control de sus actos”».

El primer testigo de la defensa fue Elizabeth Grossman, la única hermana de mi abuela, que vivía en una granja cercana a Brunswick, Nueva Jersey. «Fue un testigo espléndido. Contó toda la historia de la vida de la señora Auster con sencillez: su nacimiento en Austria, la muerte de su madre cuando la señora Auster contaba sólo seis años, el viaje junto a su hermana a este país ocho años antes, sus

muchas horas de trabajo haciendo sombreros y tocados en sombrererías de Nueva York, y cómo, gracias a su trabajo, logró ahorrar unos pocos cientos de dólares. Habló de su matrimonio con Auster poco después de cumplir los veintitrés años y de sus negocios, del fracaso de una pequeña tienda de dulces y de su largo viaje a Lawrence, Kansas, donde intentaron comenzar de nuevo y donde… nació su primer hijo; del regreso a Nueva York después de su segundo fracaso en los negocios, que acabó en bancarrota y del viaje de Auster a Canadá. Contó que la señora Auster había seguido a Auster a Canadá y que este último había abandonado a su esposa y a sus pequeños hijos, diciendo que "iba a abrirse camino" [*sic*] y que se llevaba cincuenta dólares para que le dieran un entierro decente si lo encontraban muerto… Dijo también que durante su residencia en Canadá eran conocidos como Harry Ball y señora…

»Las pequeñas lagunas en la historia de la señora Grossman fueron aclaradas por el exjefe de policía, Archie Moore, y Abraham Low, ambos del condado de Peterboro, Canadá. Estos hombres recordaron la partida del señor Auster de Peterboro y el dolor de su esposa. Según dijeron, Auster se marchó de Peterboro el 14 de julio de 1909 y la noche siguiente Moore encontró a la señora Auster en una habitación de su modesta casa, bajo los efectos del gas. Ella y los niños estaban tendidos sobre un colchón, en el suelo, mientras el gas salía de los fogones abiertos. Moore declaró que además había encontrado un frasco de ácido fénico en la habitación y que en los labios de la señora Auster había restos de este ácido. El testigo afirmó que la señora Auster había sido llevada al hospital y que había estado allí varios días. Ambos hombres declararon que, en su opinión, no había dudas de que la señora Auster presentaba síntomas de locura cuando intentó suicidarse en Canadá».

Entre los demás testigos se encontraban los hijos mayores, que describieron los problemas familiares. Se habló mucho de Fanny y también de las frecuentes discusiones en la casa. «Dijo que Auster tenía la costumbre de arrojar platos y artículos de cristal y que en una ocasión había producido un corte tan grave en el brazo de su mujer que había sido necesario llamar a un médico. Declaró que, en dichas ocasiones, su padre se dirigía a su madre en un lenguaje vulgar e indecente…».

Otro testigo de Chicago afirmó que había visto varias veces a mi abuela golpearse la cabeza contra la pared, presa de un ataque de nervios. Un oficial de policía de Kenosha describió cómo «en cierta ocasión había visto a la señora Auster corriendo por la calle fuera de sí. Declaró que su pelo estaba "bastante" desgreñado y agregó que

actuaba como alguien que ha perdido la razón». También fue llamado a declarar un médico, que confirmó que mi abuela sufría un «síndrome maníaco agudo».

El testimonio de mi abuela duró tres horas. «Entre lágrimas y sollozos ahogados, contó la historia de su vida con Auster hasta el momento del "accidente" […] La señora Auster soportó muy bien el penoso interrogatorio y repitió la misma historia al menos tres veces».

Según esta recapitulación, «el letrado Baker dirigió al jurado una súplica muy emotiva por la liberación de la señora Auster. En un discurso que duró casi una hora y media, volvió a contar de forma elocuente la historia de la señora Auster […] En varias ocasiones, la señora Auster se conmovió hasta las lágrimas por las declaraciones de su abogado, y las mujeres de la sala sollozaron cuando el abogado pintó el retrato de una inmigrante luchadora que intentaba mantener su hogar».

El juez dio al jurado la opción de dos veredictos: culpable o inocente de homicidio y tomar una decisión les llevó menos de dos horas. Tal como lo describe el boletín del 12 de abril: «Esta tarde, a las cuatro y media, en el juicio de la señora Anna Auster, el jurado leyó su veredicto, según el cual encontraban a la acusada inocente».

14 de abril: «"Hoy es el día más feliz de mis últimos diecisiete años", dijo la señora Auster el sábado por la tarde al estrechar las manos de todos los miembros del jurado después de la lectura del veredicto. "Cuando Harry estaba vivo", le dijo a uno de ellos, "siempre estaba preocupada, nunca supe lo que era la verdadera felicidad. Ahora siento haber sido yo quien lo matara, pero nunca creí que podría llegar a ser tan feliz…".

»La señora Auster abandonó la sala acompañada de su hija… y los dos hijos pequeños, que habían aguardado pacientemente a que se leyera el veredicto que absolvería a su madre…

»En la prisión del distrito, Sam Auster declaró que, a pesar de que no la entiende, está dispuesto a aceptar la decisión de los doce jurados: "Anoche, cuando oí el veredicto", comentó, nervioso, al ser entrevistado el domingo por la mañana, "se me cayó el alma a los pies. No podía creer que pudiera salir libre después de matar al que fuera mi hermano y su esposo. Esto ha sido demasiado para mí. No lo entiendo, pero lo dejaré pasar. Ya intenté tomarme la justicia por mi mano una vez y fallé, así que ahora no tengo otro remedio que aceptar la decisión del jurado"».

Al día siguiente, él también fue puesto en libertad. «“Volveré a mi trabajo en la fábrica”, le dijo Auster al fiscal del distrito, “y cuando consiga suficiente dinero, haré construir un monumento sobre la tumba de mi hermano. Luego dedicaré todos mis esfuerzos a mantener a los hijos de otro de mis hermanos, que vivió en Austria y cayó combatiendo en el ejército austríaco”.

»Durante la entrevista de esta mañana, Sam Auster declaró que es el menor de los cinco hermanos Auster. Tres de los varones lucharon con el ejército austríaco y los tres murieron en combate».

En el párrafo final del último artículo sobre el caso, el periódico señala que «la señora Auster piensa partir hacia el este con sus hijos dentro de pocos días… Se dice que la señora Auster tomó esta decisión aconsejada por su abogado, quien le habría dicho que comenzara una nueva vida en algún lugar donde nadie conociera el caso».

Supongo que fue un final feliz. Al menos para los lectores de los periódicos de Kenosha, para el astuto abogado Baker y, sin duda alguna, para mi abuela. Por supuesto, no hubo más noticias sobre el destino de la familia Auster. La proyección pública de este caso acaba con el anuncio de la partida de la familia rumbo al este.

Mi padre rara vez hablaba de su vida, así que yo sabía muy poco de lo que había ocurrido después. Pero por las pocas cosas que comentó, pude hacerme una idea bastante precisa del clima en que vivían.

Por ejemplo, sé que se mudaban constantemente. No era extraño que mi padre asistiera a dos o incluso a tres colegios en un mismo año. Como no tenían dinero, la vida se convirtió en una continua huida de sus acreedores y los dueños de las casas donde vivían. Esta vida nómada acabó de aislar a esta familia, ya de por sí cerrada. No tenían puntos de referencia permanentes: ni casa, ni ciudad, ni amigos en los que confiar. Sólo la familia. Era casi como vivir en cuarentena.

Mi padre era el benjamín, y durante toda su vida sintió admiración por sus tres hermanos mayores. Cuando era pequeño lo llamaban Sonny. Sufría de asma y alergias, le iba bien en el colegio, jugaba de puntero en el equipo de fútbol y corría la carrera de 440 metros en el instituto de Newark. Se graduó en el primer año de la Depresión, asistió a clases nocturnas de derecho durante uno o dos semestres, y luego lo dejó, exactamente como lo habían hecho antes

sus hermanos. Los cuatro hermanos estaban muy unidos. La lealtad que existía entre ellos tenía unas características casi medievales. A pesar de que tenían sus diferencias y en muchos sentidos ni siquiera se llevaban bien, no puedo pensar en ellos como cuatro individuos separados, sino como un clan, una imagen cuadruplicada de la solidaridad. Tres de ellos —los tres menores— acabaron siendo socios en los negocios y viviendo en la misma ciudad, y el cuarto, que vivía a sólo dos pueblos de distancia, había montado su negocio gracias a los otros tres. Era raro que pasara un día sin que mi padre viera a sus hermanos, y eso fue así toda su vida: todos los días durante más de sesenta años.

Se contagiaban los hábitos unos a otros: formas de hablar, pequeños gestos; y se arraigaban de tal modo que era imposible adivinar en cuál de ellos estaba el origen de determinada actitud o idea. Los sentimientos de mi padre eran inquebrantables: jamás dijo una sola palabra en contra de ninguno de sus hermanos. También en este caso valoraba al otro no por lo que hacía sino por lo que era. Aunque alguno de sus hermanos lo desairara o hiciera algo reprobable, mi padre se negaba a emitir un juicio al respecto.

—Es mi hermano —decía como si eso lo explicara todo.

La relación filial era el principio fundamental, el postulado inexpugnable, el sumo y único artículo de fe. Igual que la creencia en Dios, cuestionar esta relación constituía una herejía.

Al ser el menor, mi padre era el más leal de los cuatro y el menos respetado por los demás. Trabajaba más duro que ninguno, era más generoso con sus sobrinos y sobrinas, y sin embargo esos gestos nunca fueron reconocidos o apreciados del todo. Mi madre recuerda que el día de su boda, en la fiesta que siguió a la ceremonia, uno de los hermanos se le insinuó. Es imposible saber a ciencia cierta si hubiese llegado hasta el final, pero el mero hecho de bromear con ella de ese modo deja entrever sus sentimientos hacia mi padre. Uno no hace cierto tipo de cosas en la boda de alguien, ni siquiera si se trata de un hermano.

En el centro del clan estaba mi abuela, una Mammy Yokum judía, la madre entre las madres. Fuerte, rebelde, la jefa. Era un sentimiento común de lealtad hacia ella lo que mantenía unidos a los hermanos. Incluso cuando ya eran adultos, iban sin falta a cenar a su casa todos los viernes por la noche… sin sus familias. Ésta era la relación que contaba y tenía prioridad sobre cualquier otra cosa. En cierto modo, no dejaba de tener gracia: cuatro hombres adultos, de

metro ochenta de altura, alrededor de una pequeña anciana, treinta centímetros más baja.

En una de las contadas ocasiones en que fueron con la familia, un vecino se sorprendió de ver un grupo tan numeroso.

—¿Ésta es su familia, señora Auster? —le preguntó.

—Sí —respondió ella con una gran sonrisa de orgullo—. Éste es…, éste es…, éste es… Y éste es Sam.

El vecino se quedó algo sorprendido.

—¿Y estas hermosas señoras? —preguntó—, ¿quiénes son?

—¡Ah! —respondió ella con un gesto indiferente—. Aquélla es la esposa de…, aquélla es la esposa de…, aquélla es la esposa de… y aquélla es la esposa de Sam.

La descripción aparecida en el periódico de Kenosha era bastante exacta. Vivía para sus hijos (Abogado Baker: «¿Dónde podría ir una mujer con cinco hijos? Es obvio que está muy unida a ellos y la corte puede ver que ellos también se sienten muy apegados a ella»). Al mismo tiempo era una tirana, muy dada a los gritos y a los ataques de histeria. Cuando se enfadaba, golpeaba a sus hijos con una escoba en la cabeza. Exigió fidelidad y la obtuvo.

En una oportunidad, cuando mi padre logró ahorrar la enorme suma de diez o veinte dólares de los frutos de su trabajo como repartidor de periódicos para comprarse una bicicleta nueva, su madre entró en la habitación, le rompió la hucha y se llevó el dinero sin una sola palabra de disculpa. Necesitaba el dinero para pagar unas cuentas y mi padre no tuvo ningún recurso, ningún medio para expresar su resentimiento. Cuando me contó esta historia, no lo hizo para quejarse del trato que le había dado su madre, sino para demostrarme que el bien de la familia estaba por encima del bien de cualquiera de sus miembros. Es posible que fuera infeliz, pero jamás se quejó.

Ésta era una regla inamovible. Para un niño, significaba que el cielo podía venirse abajo encima de él en cualquier momento, que nunca podía estar seguro de nada. Por lo tanto, mi padre aprendió a no confiar en nadie, ni siquiera en sí mismo. Siempre iba a venir alguien a demostrar que lo que había pensado estaba mal, o que no contaba para nada. Aprendió a no desear nada con demasiado empeño.

Mi padre vivió con su madre hasta que fue mayor que yo ahora. Fue el último en independizarse, el que se había quedado atrás para cuidarla. Sin embargo, no sería exacto decir que era un niño de mamá. Era demasiado independiente para eso y había estado bien adoctrinado por sus hermanos en todo lo referente a las actitudes masculinas. Era bueno con ella, respetuoso y amable, pero no sin mantener una distancia considerable e incluso una cierta dosis de humor. Después de que él se casara, ella lo llamaba por teléfono a menudo, para darle la lata sobre una cosa u otra. Entonces, mi padre apoyaba el teléfono sobre la mesa, se iba al otro extremo de la habitación y se ocupaba de otros menesteres durante unos minutos, luego volvía al teléfono, lo cogía, decía algo inocuo para hacerle saber que estaba allí («ajá, ah, mmmmmm, es cierto») y seguía yendo y viniendo hasta que ella se cansaba de hablar.

Ésa era la parte cómica de su necedad, que a veces le resultaba muy útil.

Recuerdo una criatura pequeña y arrugada sentada en la sala de una casa para dos familias en el barrio de Weequahic de Newark, leyendo el *Jewish Daily Forward*. Me daba pánico besarla, aunque sabía que tendría que hacerlo cada vez que la viera. Su cara estaba muy arrugada y su piel tenía una suavidad sobrenatural; pero lo peor era su olor, un olor que mucho más tarde llegué a identificar como de alcanfor. Sin duda pondría bolas de alcanfor en sus armarios, y a través de los años, la tela de su ropa se había impregnado de ese olor; un aroma que en mi mente era inseparable de la idea de «abuela».

Si no recuerdo mal, no tenía ningún interés en mí. El único regalo que me hizo fue un libro infantil de segunda o tercera mano, una biografía de Benjamin Franklin. Recuerdo que lo leí entero y todavía tengo grabadas en la memoria algunas de sus anécdotas. Por ejemplo, la risa de la futura esposa de Franklin la primera vez que lo vio, cuando él caminaba por las calles de Filadelfia con una enorme barra de pan bajo el brazo. La tapa del libro era azul y estaba ilustrada con figuras. Entonces yo debía de tener siete u ocho años.

Después de la muerte de mi padre, descubrí un baúl que había pertenecido a su madre en el sótano de su casa. Estaba cerrado con llave, así que decidí forzar la cerradura con un martillo y un destornillador, pensando que podía contener algún secreto enterrado, algún tesoro olvidado hacía tiempo. La aldaba cayó, yo levanté la tapa y allí estaba otra vez aquel olor, elevándose hacia mí, perentorio, palpable, como si se tratara de mi propia abuela. Tuve la sensación de que acababa de abrir su ataúd.

Dentro no había nada interesante: un juego de cuchillos de trinchar y una pila de joyas de fantasía. También un pequeño bolso de plástico duro, una especie de caja octogonal con un asa. Se lo di a Daniel, y él de inmediato comenzó a usarlo como garaje portátil para su pequeña flota de camiones y coches.

Mi padre trabajó duro durante toda su vida. A los nueve años tuvo su primer trabajo, a los dieciocho tenía un negocio de reparación de radios con uno de sus hermanos. Con la excepción de una jornada como asistente del laboratorio de Thomas Edison (sólo para ser echado al día siguiente, cuando Edison se enteró de que era judío), mi padre nunca trabajó para nadie. Era un jefe muy exigente consigo mismo, mucho más de lo que podría haber sido cualquier otro.

Con el tiempo el taller de radios se convirtió en un pequeño negocio de electrodomésticos y más adelante en una gran tienda de muebles. Luego comenzó a hacer sus primeros pinitos en el negocio inmobiliario (por ejemplo, al comprar una casa para mi abuela) hasta que poco a poco este interés fue desplazando su atención por la tienda y se convirtió en su verdadera actividad. Se asoció con dos de sus hermanos y una cosa los condujo a la otra.

Levantarse temprano cada mañana, volver tarde por la noche y entremedias trabajo, sólo trabajo. Trabajo era el nombre del país donde vivía y él era uno de sus patriotas más grandes, lo cual no significa, sin embargo, que para él trabajar fuera un placer. Trabajaba duro porque quería ganar todo el dinero posible. El trabajo era un medio para un fin, un medio para obtener dinero; aunque el fin tampoco era algo que le ofreciera placer. Tal como escribió Marx en su juventud, «si el *dinero* es el vínculo que me une a la *vida*, que me une a la sociedad, que me une a la naturaleza y al hombre, entonces, ¿no es el dinero el más grande de todos los *vínculos*? ¿No es, por lo tanto, el *agente universal de separación*?».

Toda su vida soñó con ser un millonario, con ser el hombre más rico del mundo. En realidad no era dinero lo que quería, sino lo que éste representaba: no sólo éxito a los ojos del mundo, sino una forma de hacerse inalcanzable. Tener dinero significa algo más que poder comprar cosas, significa que nada en el mundo puede afectarte. En ese caso el dinero es un medio de protección, no de placer. Había vivido en la pobreza en su infancia, sintiéndose vulnerable a los caprichos del mundo; por lo tanto la idea de la riqueza para él era sinónimo de la idea de huida del peligro, del sufrimiento, del papel de víctima. No intentaba comprar la felicidad, sino simplemente la ausencia de infelicidad. El dinero era la panacea de todos los males, la

representación material de sus más profundos e inexpresables deseos como ser humano. No quería gastarlo, quería tenerlo, saber que estaba ahí. El dinero para él no era un elixir, sino un antídoto: el pequeño frasco de medicina que uno lleva consigo en el bolsillo cuando se mete en la jungla, por si lo pica una serpiente venenosa.

A veces, su resistencia a gastar dinero era tan grande que parecía una enfermedad. Nunca llegó al punto de privarse de lo que necesitaba (pues sus necesidades eran mínimas), pero era algo más sutil, cada vez que tenía que comprar algo, optaba por lo más barato. Comprar barato constituyó para él una forma de vida.

Implícita en esta actitud, había una concepción primitiva de las cosas. Todas las distinciones quedaban eliminadas, todo se reducía a ese último común denominador. La carne era la carne, los zapatos, zapatos, una pluma era una pluma. No importaba que uno pudiera elegir entre cuello y bistec, entre bolígrafos desechables de treinta centavos y plumas de cincuenta dólares que duraban veinte años. Los objetos verdaderamente finos eran algo casi repudiable: había que pagar un precio desproporcionado por ellos y eso los convertía en algo moralmente defectuoso. A un nivel más general, esto se traducía en un estado permanente de privación sensorial: al cerrar los ojos ante determinadas cosas, se negaba a sí mismo el contacto íntimo con las formas y las texturas del mundo, se privaba de la posibilidad de experimentar placer estético. El mundo al que se asomaba era un lugar práctico. Cada cosa tenía un valor y un precio, y el truco consistía en obtener las cosas que uno necesitaba a un precio lo más cercano posible a su valor. Cada objeto era concebido sólo en términos de su función, juzgado sólo por lo que costaba, nunca como algo intrínseco con sus propias cualidades especiales. Supongo que en cierto modo esa actitud debe de haberle hecho observar el mundo como un lugar aburrido, uniforme, descolorido, sin dimensiones. Si uno observa al mundo sólo a través del prisma del dinero, acaba por no ver nada en absoluto.

Cuando era pequeño hubo momentos en que me hizo sentir muy avergonzado en público. Regateaba con los comerciantes, se ponía furioso por un precio alto y discutía como si su propia hombría estuviera en entredicho. Puedo recordar con claridad cómo me sentía languidecer y me entraban deseos de estar en cualquier otro lugar del mundo menos allí. Me viene a la memoria un incidente en particular: todos los días durante dos semanas, a la salida del colegio, había ido a una tienda a admirar el guante de béisbol que quería. Por fin, cuando mi padre me llevó a la tienda a comprarlo, reaccionó con tal violencia ante el vendedor que temí que acabara por pegarle. Asustado y lleno

de angustia le dije que en realidad no quería aquel guante. Cuando salíamos de la tienda me ofreció un helado y comentó que después de todo aquel guante no era muy bueno.

—Algún día te compraré otro mejor.

Mejor, por supuesto, significaba peor.

Peroratas sobre las luces encendidas en la casa. Siempre se cuidó de comprar bombillas de poco voltaje.

Su excusa para no llevarnos nunca al cine:

—¿Para qué salir y gastar una fortuna cuando en un año o dos la darán por televisión?

En las contadas salidas a comer a un restaurante siempre teníamos que elegir los platos más baratos del menú. Se convirtió en una especie de ritual.

—Sí —comentaba él y asentía con la cabeza—, buena elección.

Años más tarde, cuando mi esposa y yo vivíamos en Nueva York, algunas veces nos llevaba a cenar. La escena se repetía invariablemente. En cuanto nos habíamos llevado la última cucharada de comida a la boca, preguntaba impaciente:

—¿Nos vamos?

Imposible siquiera considerar la posibilidad de un postre.

Se sentía tremendamente incómodo en su propia piel; era incapaz de sentarse y quedarse quieto, de tener una pequeña charla, de «relajarse».

Estar con él te ponía nervioso; daba la impresión de que siempre estaba a punto de marcharse.

Le encantaban los trucos ingeniosos y se enorgullecía de su habilidad para burlarse del mundo en su propio juego. Su tacañería en las cuestiones más triviales de la vida resultaba ridícula y deprimente. Siempre desconectaba el cuentakilómetros de sus coches y falsificaba el kilometraje para asegurarse de obtener un buen precio de venta en el futuro. En casa, siempre arreglaba los desperfectos en lugar de llamar a un profesional. Gracias a que tenía un talento especial para las máquinas y sabía cómo funcionaban las cosas, reparaba las averías

de la forma más rápida e insólita, empleando cualquier material que tuviera a mano para solucionar con chapuzas los problemas mecánicos o eléctricos. Todo antes de gastar dinero para hacer las cosas bien.

Las soluciones permanentes nunca le interesaron. Se pasaba el tiempo haciendo remiendos, una pieza aquí, otra allí; nunca permitía que su barco se hundiera, pero tampoco le daba oportunidad de flotar.

Vestía según la moda de veinte años atrás. Trajes baratos y de tejidos sintéticos de la sección de oportunidades y zapatos que venían sin caja y encontraba en los canastos de oferta. Además de dar testimonio de su avaricia, este desinterés por la moda robustecía su imagen de un hombre distanciado del mundo. Las prendas que vestía eran como una expresión de su soledad, una forma concreta de afirmar su ausencia. A pesar de que tenía un buen nivel económico y de que podía permitirse el lujo de comprar lo que le apeteciera, tenía todo el aspecto de un hombre pobre, de un palurdo que acababa de salir de su granja.

En los últimos años de su vida cambió un poco. Tal vez el hecho de volver a convertirse en un solterón le sirviera de estímulo; pues se habría dado cuenta de que para hacer vida social necesitaba tener un aspecto presentable. No es que comenzara a comprarse ropa cara, pero al menos los tonos de su vestuario cambiaron, abandonó los grises y marrones opacos y comenzó a usar colores más vivos. Su estilo también se volvió más llamativo y elegante. Pantalones a cuadros, zapatos blancos, jerséis amarillos de cuello cisne, botas con grandes hebillas. Pero a pesar de sus esfuerzos, nunca pareció cómodo con esa vestimenta. No iba con su personalidad; parecía un niño disfrazado por sus padres.

Dada su curiosa relación con el dinero (sus deseos de riqueza, su incapacidad para gastar), parecía lógico que sus negocios se desarrollaran entre pobres. Comparado con ellos, era un hombre de enorme opulencia, y sin embargo, al pasar la vida entre gente que no tenía casi nada, mantenía presente la visión de lo que más temía en el mundo: quedarse sin dinero. Esa situación no le permitía perder la perspectiva de las cosas. Él no se consideraba tacaño, sino razonable, un hombre que conocía el valor de un dólar. Tenía que ser prudente, pues su prudencia era lo único que lo separaba de la pesadilla de la pobreza.

En la época más floreciente de su negocio, sus hermanos y él tenían cerca de cien propiedades. Su campo de acción era la sórdida zona industrial de Nueva Jersey —Jersey City, Newark— y casi todos

sus inquilinos eran negros. Suele hablarse de «propietarios negreros», pero en este caso no hubiese sido una descripción exacta ni justa. Tampoco era uno de esos propietarios siempre ausentes, él estaba *allí*, y ni el trabajador más perseverante hubiese tolerado la cantidad de horas que él trabajaba.

Su trabajo consistía en un ejercicio permanente de pequeñas trampas. Se ocupaba de la compra y venta de edificios, de la compra de repuestos y las reparaciones, del control de varios grupos de empleados, del alquiler de los apartamentos, de la supervisión de los capataces, de escuchar las quejas de los inquilinos, de tratar con los inspectores de la construcción, de los continuos trámites en la compañía de agua y electricidad; todo eso sin mencionar sus frecuentes visitas al juzgado —como demandante tanto como demandado— para exigir el pago de atrasos de alquiler o para responder por sus violaciones a la ley. Todo ocurría siempre a la vez, era una batalla constante en una docena de frentes distintos, y sólo un hombre capaz de vivir a ese ritmo podía encargarse de todo. No volvía a casa porque había acabado el trabajo, sino simplemente porque era tarde y se le había acabado el tiempo. Al día siguiente todos los problemas lo estarían esperando…, además de otros nuevos. Era el cuento de nunca acabar. En quince años sólo se tomó vacaciones dos veces.

Era compasivo con sus inquilinos —les permitía que se demoraran en pagar el alquiler, les daba ropa para sus hijos, les ayudaba a encontrar trabajo— y ellos confiaban en él. Los ancianos, temerosos de que les robaran, le entregaban sus posesiones más valiosas para que las guardara en la caja fuerte de la oficina. Cuando tenían problemas, la gente prefería hablar con él antes que con cualquiera de sus hermanos. Nadie lo llamaba señor Auster, sino señor Sam.

Cuando vaciaba la casa después de su muerte, hallé esta carta en un cajón de la cocina. De todas las cosas que encontré es la que me hace más feliz, pues de algún modo equilibra la balanza y me ofrece una prueba palpable a la cual aferrarme cuando mi mente comienza a alejarse de los hechos. La carta está dirigida al «señor Sam» y la letra es casi ilegible.

19 de abril de 1976

Querido Sam:

Sé que le sorprenderá saber de mí. Antes que nada será mejor que me presente. Soy la señora Nash, la cuñada de Albert Groover, del señor y la señora Groover, que vivían en el 285 de la calle Pine en Jersey City hace mucho tiempo, y la señora Banks, que también es mi hermana. Es igual. Tal vez se acuerde.

Usted me consiguió el apartamento para mis hijos y para mí en el 327 de la avenida Johnston, a la vuelta de la casa del señor y la señora Groover, mi hermana.

Bueno, yo me fui y le quedé debiendo 40 dólares. Fue en el año 1964 pero yo no sabía que tenía una deuda tan grande. Así que aquí está su dinero, muchas gracias por ser tan bueno conmigo y con los niños en ese momento. No sabe cuánto le agradezco lo que hizo por nosotros. Espero que se acuerde. Yo nunca lo he olvidado.

Hace tres semanas llamé a la oficina pero usted no estaba. Que el Señor lo bendiga siempre. Yo casi nunca voy a Jersey City pero si voy iré a verlo.

Ahora estoy contenta porque puedo pagarle la deuda. Esto es todo por ahora.

Sinceramente.

Señora J. B. NASH

Cuando era pequeño, de vez en cuando lo acompañaba a cobrar el alquiler. Entonces era demasiado joven para comprender lo que estaba viendo, pero recuerdo la impresión que me producía, como si precisamente por mi incapacidad para comprenderlas, las crudas percepciones de aquellas experiencias se colaran dentro de mí. Y todavía hoy continúan allí, tan reales como una espina clavada en el pulgar.

Edificios de madera con sus portales oscuros y poco acogedores, y detrás de cada puerta, una multitud de niños jugando en los apartamentos vacíos; la madre, siempre malhumorada, cansada de trabajar, inclinada sobre una tabla de planchar. Lo más vivido es el olor, como si la pobreza no fuera sólo la ausencia de dinero, sino una

sensación física, un hedor que te llenaba la cabeza y no te permitía pensar. Cada vez que entraba en un edificio con mi padre, contenía el aliento y no me atrevía a respirar, como si aquel olor pudiera hacerme daño. Todo el mundo se alegraba de conocer al hijo del señor Sam y me dedicaban innumerables sonrisas y palmaditas en la cabeza.

Una vez, cuando era un poco mayor, íbamos en coche por Jersey City y vi a un niño con una de las camisetas que me habían quedado pequeñas. Era una camiseta fácil de distinguir, pues tenía una curiosa combinación de rayas azules y amarillas, así que no dudé de que se trataba de la mía. Sin saber bien por qué, me invadió un sentimiento de vergüenza.

Unos años más tarde, cuando tenía trece, catorce o quince años, mi padre solía llevarme a trabajar con los carpinteros, pintores o reparadores para que ganara algún dinero. Un día muy caluroso de verano, me asignaron la tarea de ayudar a un hombre a alquitranar la azotea. El individuo se llamaba Joe Levine (un negro que se había cambiado el apellido como muestra de gratitud hacia un viejo tendero judío que lo había ayudado en su juventud) y era el obrero en quien más confiaba mi padre. Subimos unos cincuenta barriles de alquitrán y nos pusimos a trabajar, extendiendo el alquitrán sobre la azotea con escobas. El reflejo de los rayos del sol sobre la superficie negra era brutal, y después de una media hora empecé a marearme, resbalé sobre el alquitrán húmedo y me caí derramando uno de los barriles abiertos y cubriéndome de alquitrán.

Cuando volví a la oficina, unos minutos después, mi padre me encontró muy gracioso. Reconozco que debía de causar gracia, pero yo estaba demasiado avergonzado como para querer escuchar bromas al respecto. Debo reconocer que la actitud de mi padre dice mucho a su favor, pues no se enfadó ni me ridiculizó. Se rio, pero de un modo que me hizo reír a mí también. Luego dejó lo que estaba haciendo, me llevó a los almacenes Woolworth que había enfrente y me compró ropa nueva. Entonces sentí que todavía era posible acercarse a él.

Con el paso de los años, sus negocios comenzaron a declinar. No era el negocio en sí lo que fallaba, sino sus características particulares. En ese momento y en ese lugar, ya no era posible sobrevivir. Las ciudades se venían abajo, pero eso no parecía importarle a nadie. Lo que una vez había sido una actividad más o menos gratificante para mi padre se convirtió en simple rutina. En los últimos años de su vida odiaba ir a trabajar.

El vandalismo se convirtió en un problema tan grave que

desalentaba cualquier tipo de reparación. Tan pronto como se instalaban las cañerías de un edificio, venían a robarlas. Rompían las ventanas constantemente, destrozaban las puertas, arruinaban los pasillos, prendían fuego a los materiales. Al mismo tiempo resultaba imposible vender. Nadie quería edificios, así que la única forma de deshacerse de ellos era abandonarlos y dejar que el municipio se hiciera cargo. De este modo se perdió muchísimo dinero, vidas enteras de trabajo. Al final, cuando mi padre murió le quedaban sólo seis o siete edificios. El imperio se había desmoronado.

La última vez que estuve en Jersey City (hace al menos diez años), daba la impresión de que la ciudad acababa de sobrevivir a una catástrofe, como si hubiera sido saqueada por los hunos. Calles grises y desoladas, basura apilada en cualquier sitio, objetos abandonados desparramados por todas partes. La oficina de mi padre había sido robada tantas veces que en su interior sólo quedaban unos escritorios metálicos de color gris, unas pocas sillas y tres o cuatro teléfonos. Ni una máquina de escribir, ni un toque de color. Ya no era un lugar de trabajo, sino una habitación en el infierno. Me senté y me quedé contemplando el banco de enfrente. No entraba ni salía nadie; los únicos seres vivos eran un par de perros vagabundos que copulaban en las escaleras.

No alcanzo a comprender de dónde sacaba fuerzas para levantarse cada mañana e ir allí. Tal vez fuera el poder de la rutina o pura obcecación. No sólo resultaba deprimente, sino que también era peligroso. Le robaron varias veces, y en una ocasión lo golpearon en la cabeza con tal brutalidad que le dañaron el oído de forma irreversible. En los últimos cuatro o cinco años de su vida sentía un constante zumbido en la cabeza, un sonido que no lo abandonaba nunca, ni siquiera cuando dormía. Los médicos no podían hacer nada para curarlo.

En los últimos tiempos, no abandonaba nunca la casa sin una llave inglesa en el bolsillo. Tenía más de sesenta y cinco años y no quería correr ningún tipo de riesgo.

Esta mañana, mientras le enseñaba a Daniel cómo se hacen los huevos revueltos, me vinieron a la mente dos frases:

«Y ahora quiero saber», dice la mujer con una fuerza terrible, «quiero saber si es posible encontrar otro padre como él en algún lugar del mundo» (Isaac Bábel).

«Los niños tienen la tendencia a despreciar o exaltar a sus

padres, y para un buen hijo su padre es siempre el mejor de los padres, al margen de si tiene o no una razón objetiva para admirarlo» (Proust).

Ahora me doy cuenta de que debo de haber sido un mal hijo. O si no exactamente malo, al menos decepcionante, una fuente de confusión y tristeza. No parecía lógico que a un hombre como él le saliera un hijo poeta, ni tampoco podía comprender cómo un joven con dos diplomas de la Universidad de Columbia podría emplearse como marinero en un petrolero en el golfo de México y luego, sin razón aparente, marcharse a París y pasar allí cuatro años llevando una vida de lo más precaria.

Su descripción más frecuente de mí era que yo tenía «la cabeza en las nubes» o que no tenía «los pies sobre la tierra». Nunca debe de haber tenido una idea muy concreta sobre mí, más bien me vería como si fuera algo etéreo o un ser de otro mundo. Para él uno comenzaba a formar parte del mundo a través del trabajo, y por definición, el trabajo era un medio para conseguir dinero. Lo que no producía dinero no era trabajo, por lo tanto escribir no lo era, menos aún si se trataba de poesía. Como mucho podía considerarse un pasatiempo, una forma agradable de entretenerse entre las cosas que realmente importaban. Mi padre pensaba que yo estaba derrochando mi talento y que me negaba a crecer.

Sin embargo, entre nosotros había una especie de vínculo. No es que estuviéramos muy unidos, pero nos manteníamos en contacto. Una llamada telefónica una vez al mes y tal vez tres o cuatro visitas al año. Cada vez que publicaba un libro de poemas se lo enviaba religiosamente y él siempre llamaba para agradecérmelo. Siempre que escribía un artículo en una revista, sacaba una copia para dársela la próxima vez que lo viera. *The New York Review of Books* no significaba nada para él, pero los artículos en *Commentary* le impresionaban. Creo que el hecho de que los judíos me publicaran le hacía pensar que tal vez tuviera talento.

Una vez, cuando yo todavía vivía en París, me escribió para decirme que había ido a la biblioteca pública a leer algunos poemas míos que acababan de aparecer en *Poetry*. Me lo imaginé en una gran sala desierta, por la mañana temprano antes de ir a trabajar, sentado en una de esas mesas largas, con el abrigo aún puesto, inclinado sobre palabras que a él debían de parecerle extrañas.

Intenté guardar esta imagen en la memoria, junto a tantas otras que no me abandonan.

Una imperiosa y desconcertante fuerza de contradicción. Ahora comprendo que cada hecho es invalidado por el siguiente, que cada idea engendra una idea equivalente y opuesta. Es imposible decir algo sin reservas: era bueno o malo, era esto o aquello. Todas las contradicciones son ciertas. A veces tengo la sensación de que estoy escribiendo sobre dos o tres personas diferentes, distintas entre sí, cada una en contradicción con las otras. Fragmentos. O la anécdota como forma de conocimiento.

Sí.

El súbito rapto de generosidad. En aquellos escasos momentos en que el mundo no era una amenaza para él, la bondad se convertía en la razón de su vida. «Que el Señor lo bendiga siempre».

Sus amigos lo llamaban siempre que tenían problemas. Un coche se paraba en cualquier sitio en mitad de la noche y mi padre se levantaba de la cama para ir al rescate. En cierto modo, los demás se aprovechaban de él con facilidad, pero él nunca se quejaba de nada.

Tenía una paciencia casi sobrehumana. Era la única persona que conocí que podía enseñarle a conducir a alguien sin enfadarse o ponerse nervioso. Uno podía conducir directamente hacia un poste de la luz, que él no se alteraba en lo más mínimo.

Era inescrutable y, quizá por eso, a veces parecía sereno.

Desde joven, siempre demostró un especial interés por su sobrino mayor, el único hijo de su hermana. Mi tía tuvo una vida desgraciada, marcada por una serie de matrimonios difíciles y su hijo sufrió las consecuencias. Lo mandaron a internados militares y nunca tuvo un verdadero hogar. Motivado por simple bondad y por cierto sentido del deber, mi padre cogió al chico bajo su ala. Lo mimaba con constantes muestras de aliento y le enseñaba a abrirse camino en el mundo. Más adelante lo ayudó en los negocios y siempre que tenía un problema, él estaba dispuesto a escucharlo y darle consejos. Incluso después de que mi primo se casara y tuviera su propia familia, mi padre continuó demostrando un vivo interés por él. En una ocasión los alojó durante más de un año, le hacía regalos a sus hijos e hijas religiosamente para sus cumpleaños e iba a cenar con frecuencia a su casa.

Este primo se sintió más afectado por la muerte de mi padre que cualquiera de los demás parientes. En la reunión familiar que siguió al funeral, se acercó a mí tres o cuatro veces y me dijo:

—El otro día me lo encontré por casualidad. Íbamos a cenar juntos el viernes por la noche.

Lo repetía siempre con las mismas palabras, como si no supiera bien lo que decía.

Sentí que en cierta forma habíamos cambiado los papeles, que él era el hijo apesadumbrado y yo el sobrino que venía a presentar sus condolencias. Sentí deseos de poner mi brazo sobre sus hombros y decirle que su padre había sido un buen hombre. Después de todo, él había sido su verdadero hijo, había sido el hijo que yo nunca pude ser.

Durante las últimas dos semanas, unas palabras de Maurice Blanchot me rondan por la cabeza: «Debo dejar algo claro: no he dicho nada extraordinario ni tampoco sorprendente. Lo extraordinario comienza en el instante en que yo dejo de escribir. Pero entonces ya no soy capaz de hablar con ello».

Comenzar con la muerte, desandar el camino hasta la vida y luego, por fin, regresar a la muerte.

En otras palabras: la vanidad de intentar decir algo sobre alguien.

En 1972 vino a visitarme a París. Fue su único viaje a Europa.

Aquel año yo vivía en una habitación de servicio minúscula en el sexto piso, donde apenas cabía una cama, una mesa, una silla y un fregadero. Las ventanas y el pequeño balcón daban al frente de uno de los ángeles de piedra de St-Germain l'Auxerrois, el Louvre a la izquierda, Les Halles a la derecha y Montmartre un poco más allá. Yo sentía un gran cariño por aquella habitación y muchos de los poemas de mi primer libro los escribí allí.

Mi padre no pensaba quedarse mucho tiempo, aquello ni siquiera podía llamarse vacaciones: cuatro días en Londres, tres en París y luego de vuelta a casa. Pero yo estaba contento de verlo y me preparé para hacerle agradable la visita.

Sin embargo, ocurrieron dos cosas que lo hicieron imposible: me dio una gripe muy fuerte y me tuve que ir a México al día siguiente de su llegada para trabajar en un proyecto como escritor anónimo.

Lo esperé toda la mañana en el hotel de turistas donde había reservado habitación, sudando por la fiebre, sintiéndome muy débil y

al borde del delirio. No llegó a la hora señalada y yo lo esperé durante una o dos horas más, pero al final no pude aguantar más, volví a mi habitación y me tiré en la cama.

Esa misma tarde, llamó a mi puerta y me despertó de un sueño profundo. La escena era digna de una novela de Dostoievski: el padre burgués que viene a visitar a su hijo a una ciudad extranjera y se encuentra al sacrificado poeta sólo en su buhardilla, volando de fiebre. Estaba enfurecido por lo que vio; no entendía cómo alguien podía vivir en una habitación como ésa, y eso lo impulsó a actuar. Me hizo poner el abrigo, me llevó a rastras a una clínica cercana y me compró las píldoras que me prescribieron. Después se negó a dejarme pasar la noche en mi habitación. Yo no estaba en condiciones de discutir y acepté alojarme en su hotel.

Al día siguiente no me sentía mucho mejor, pero tenía cosas que hacer, así que junté fuerzas y me dispuse a hacerlas. Esa mañana llevé a mi padre conmigo al enorme apartamento del productor de cine que me mandaba a México, en la avenida Henri Martin. Durante ese último año yo había estado trabajando para aquel hombre, haciendo trabajos esporádicos —traducciones, resúmenes de guiones—, cosas que sólo tenían una relación marginal con el cine, que, por otra parte, a mí no me interesaba. Cada proyecto que me proponían era más estúpido que el anterior, pero pagaban bien y yo necesitaba el dinero. Ahora el productor quería que ayudara a su esposa mexicana a escribir un libro que le había encargado un editor inglés: Quetzalcóatl y los misterios de la serpiente emplumada. Pensé que era llevar las cosas demasiado lejos, así que le dije que no varias veces. Pero cada vez que yo me negaba, su oferta aumentaba, hasta que por fin se hizo tan cuantiosa que no pude seguir rechazándola. Me iría durante un mes y me pagaría al contado y por adelantado.

Ésta fue la transacción que mi padre presenció. Creo que por una vez mi padre se sintió impresionado. No sólo lo llevé a un lugar lujoso y le presenté a un hombre que hacía negocios millonarios, sino que ese hombre me dio un montón de billetes de cien dólares y me deseó buen viaje. Por supuesto, fue el dinero lo que obró el milagro, el hecho de que mi padre lo viera con sus propios ojos. Yo me sentí triunfante, como si por fin algo me justificara. Por primera vez se había visto obligado a aceptar que podía valerme por mí mismo.

Tuvo una actitud complaciente y protectora por mi estado de debilidad. Me acompañó a depositar el dinero en el banco, todo bromas y grandes sonrisas. Luego consiguió un taxi y me acompañó al aeropuerto.

—Adiós, hijo —dijo con un fuerte apretón de mano—. Buena suerte. ¡Duro con ellos!

Ni que lo digas.

Varios días de silencio.

A pesar de las excusas que he intentado inventarme, creo comprender lo que me sucede. Cuanto más cerca llego al final de lo que soy capaz de decir, más me cuesta decirlo. Quiero posponer el momento del fin, y de ese modo pretendo convencerme de que sólo acabo de empezar, de que la mejor parte de mi historia todavía está pendiente. Por vanas que suenen estas palabras, ellas se interpusieron entre mí y el silencio que sigue aterrorizándome. Cuando ponga un pie en el silencio, significará que mi padre ha desaparecido para siempre.

La sucia alfombra verde de la funeraria y el director —solemne, profesional, con eczema y tobillos hinchados— recitaba una lista de gastos como si yo fuera a comprar a plazos el mobiliario para una habitación. Me entregó un sobre con el anillo que mi padre llevaba al morir, y jugueteando ociosamente con él mientras la conversación se prolongaba, reparé en que la parte interior de la piedra aún tenía residuos de una sustancia jabonosa. Pasaron unos instantes hasta que hice la asociación y luego todo pareció absurdamente obvio: habían usado una crema para sacarle el anillo. Intenté imaginarme a la persona que se ocupaba de esas cosas. No sentí horror, sino fascinación y recuerdo que pensé: «He entrado en el mundo de los hechos, el reino de los seres ordinarios». El anillo era de oro, con una piedra negra que llevaba la insignia de la Confraternidad Masónica. Mi padre no había participado activamente en ella durante los últimos veinte años.

El director de la funeraria no dejaba de hablarme sobre «los viejos tiempos» en que había conocido a mi padre, dando a entender que había habido una amistad e intimidad que sin duda nunca existió. Mientras le daba la información para los anuncios fúnebres de los periódicos, se anticipaba a lo que yo decía, con datos incorrectos, dándose prisa en hablar como para demostrarme lo bien que conocía a mi padre. Cada vez que sucedía esto, yo lo detenía y lo corregía. Al día siguiente, cuando los avisos fúnebres aparecieron en los periódicos, muchos de aquellos errores salieron impresos.

Tres días antes de su muerte, mi padre se había comprado un coche nuevo. Lo había conducido una vez, tal vez dos, y cuando volví a su casa después del funeral lo vi en el garaje. Ya difunto, como una

enorme criatura nacida muerta. Más tarde, ese mismo día, me fui al garaje para estar un rato solo y me senté al volante de su coche, inhalando su extraño olor a nuevo. El odómetro marcaba sesenta y siete millas, justo la edad de mi padre al morir, sesenta y siete años. Aquella brevedad me deprimió, como si se tratara de la distancia entre la vida y la muerte. Un pequeño viaje, apenas un poco más largo que un viaje en coche hasta el pueblo siguiente.

Mi mayor pesar: no haber tenido la oportunidad de verlo después de muerto. Yo creía ingenuamente que durante el velatorio abrirían el ataúd, y luego, cuando no sucedió así, ya era demasiado tarde para hacer nada.

El no haberlo visto muerto me priva de una angustia que hubiese querido tener. No es que hiciera su muerte menos real, pero ahora cada vez que quiero verlo, cada vez que quiero rozar su realidad, tengo que sumirme en un acto de imaginación. No hay nada que recordar, nada más que una especie de vacío.

Cuando abrieron la tumba para meter el ataúd, reparé en una gruesa raíz de naranjo que se asomaba por el agujero. Aquella raíz tuvo un extraño efecto calmante en mí. Por un instante, la cruda realidad de la muerte no pudo esconderse detrás de palabras y gestos ceremoniales. Allí estaba, sin interposiciones ni adornos, y era imposible ignorarla. Estaban enterrando a mi padre, y con el tiempo, el cajón se desintegraría poco a poco y su cuerpo serviría para alimentar a aquella raíz. Esto para mí tuvo más sentido que cualquiera de las cosas que se hicieron o dijeron aquel día.

El rabino que condujo la ceremonia fúnebre era el mismo hombre que presidiera mi Bar Mitzvah diecinueve años antes. La última vez que lo había visto era un hombre más bien joven y sin barba. Ahora estaba viejo y tenía una gran barba gris. No había conocido a mi padre, de hecho no sabía nada de él, así que media hora antes de que comenzara el funeral me senté junto a él y le dije lo que tenía que decir en su panegírico. Él tomó nota en pequeñas hojas de papel. Cuando llegó el momento de su sermón, habló con gran sentimiento. El muerto era un hombre al que nunca había conocido, y sin embargo hablaba de él como si lo hiciera con todo el corazón. Detrás de mí se oían los sollozos de las mujeres. Repetía palabra por palabra lo que yo le había dictado.

Tengo la impresión de que comencé a escribir esta historia hace mucho tiempo, mucho antes de que mi padre muriera.

Noche tras noche me despierto y mis ojos se abren en la oscuridad. Imposible dormir, imposible no pensar en su muerte. Me encuentro a mí mismo sudando entre las sábanas, intentando imaginarme lo que se siente cuando se sufre un ataque al corazón. La adrenalina se dispara, mi cabeza late y todo mi cuerpo parece concentrarse en una pequeña zona de mi pecho. La necesidad de experimentar el mismo pánico, el mismo dolor mortal.

Y luego, por la noche, casi todas las noches, tengo pesadillas. En una de ellas, la que me despertó hace apenas unas horas, la hija adolescente de la amiga de mi padre me decía que mi padre la había dejado embarazada y que como ella era tan joven habían resuelto que mi esposa y yo nos encargáramos del niño cuando naciera. El bebé sería un varón, todo el mundo lo sabía con anticipación.

También es probable que una vez que esta historia haya acabado siga narrándose a sí misma, incluso después de haber gastado todas las palabras.

El anciano del funeral era mi tío abuelo, Sam Auster, que ahora tiene casi noventa años. Alto, calvo y con una voz aguda y estridente. No dijo una sola palabra de los hechos ocurridos en 1919 y yo no tuve valor para preguntarle nada.

—Yo me ocupé de Sam cuando era pequeño —dijo. Pero eso fue todo. Cuando le pregunté si quería beber algo, me pidió una taza de agua caliente.

—¿Con limón?

—No, gracias. Sólo agua caliente.

Otra vez Blanchot: «Pero ya no soy capaz de hablar de ello».

De la casa: un documento del distrito de St. Clair, en el estado de Alabama, que sentencia el divorcio de mis padres. Abajo una firma: Ann W. Love.

De la casa: un reloj, unos pocos jerséis, una chaqueta, un despertador, seis raquetas de tenis y un viejo Buick que apenas si funciona. Un juego de platos, una mesa de café y tres o cuatro lámparas. Una estatuilla de bar de Johnnie Walker para Daniel. El álbum de fotografías en blanco, LOS AUSTER. ÉSTA ES NUESTRA VIDA.

Al principio pensé que sería un alivio aferrarme a estas cosas,

que me recordarían a mi padre y me harían pensar en él durante el resto de mi vida. Pero por lo visto los objetos no son más que objetos. Ahora me he acostumbrado a verlos y he comenzado a pensar en ellos como si fueran míos. Miro la hora en su reloj, uso sus jerséis, conduzco su coche; pero todo ello no me brinda más que una falsa ilusión de intimidad, pues ya me he apropiado de todas estas cosas. Mi padre ya no está presente en ellas, ha vuelto a convertirse en un ser invisible. Y tarde o temprano las cosas se romperán o dejarán de funcionar y tendremos que tirarlas a la basura. Dudo de que eso tenga la más mínima importancia.

«… aquí se afirma que sólo aquel que trabaja consigue el pan, sólo aquel que está angustiado encuentra descanso, sólo aquel que desciende a los infiernos rescata a sus seres queridos y sólo aquel que empuña su cuchillo halla a Isaac… Aquel que no trabaje debe hacer caso a los escritos sobre las vírgenes de Israel, pues dará a luz al viento, pero aquel que desee trabajar da vida a su propio padre» (Kierkegaard).

Son más de las dos de la mañana. Un cenicero desbordante, una taza de café vacía y el frío de la primavera temprana. Ahora una imagen de Daniel dormido en su cuna. Para terminar.

Me pregunto qué sacará en limpio de estas páginas cuando tenga edad para leerlas.

La imagen de su cuerpo pequeño y feroz, dormido en su cuna en la planta de arriba. Para terminar.

1979

Libro de la Memoria

—Cuando los muertos lloran, es señal de que empiezan a recuperarse —dijo el cuervo con solemnidad.

—Lamento contradecir a mi famoso amigo y colega —dijo el búho—, pero yo creo que cuando los muertos lloran es porque no quieren morir.

COLLODI, Las aventuras de Pinocho

Coloca una hoja en blanco sobre la mesa y escribe estas palabras con su pluma: Fue. Nunca volverá a ser.

Ese mismo día, más tarde, regresa a su habitación. Coge otra hoja de papel, la coloca sobre la mesa frente a él y escribe hasta llenarla con palabras. Más tarde, cuando relee lo que ha escrito, le cuesta trabajo descifrar la letra y las pocas palabras que logra comprender no parecen expresar lo que pretendía decir. Entonces se va a comer.

Esa noche se dice a sí mismo que mañana será otro día. Palabras nuevas comienzan a cobrar forma en su cabeza, pero no las escribe. Decide referirse a sí mismo como A. Va y viene de la mesa a la ventana, enciende la radio y enseguida la apaga. Fuma un cigarrillo.

Luego escribe: Fue. Nunca volverá a ser.

Nochebuena de 1979; su vida ya no parecía transcurrir en el presente. Cada vez que encendía la radio y escuchaba las noticias del mundo, sentía que las palabras describían hechos ocurridos muchos años antes. Aunque sabía que estaba en el presente, tenía la sensación de estar contemplándolo desde el futuro, y este presente-pasado le resultaba tan antiguo que hasta los horrores cotidianos que en otro momento lo hubieran llenado de furia, le parecían remotos, como si la voz de la radio leyera la crónica de una civilización perdida. Más tarde, en un momento de mayor lucidez, se referiría a esta sensación como a una «nostalgia por el presente».

Para continuar, una descripción detallada de los sistemas clásicos de la memoria, diagramas, dibujos simbólicos. Por ejemplo, Ramon Llull o Robert Fludd, sin mencionar a Giordano Bruno, el gran

nolano quemado en la hoguera en el año 1600. Lugares e imágenes como catalizadores para recordar otros lugares y otras imágenes: objetos, hechos, los objetos enterrados de nuestra propia vida. Mnemotecnia. Para seguir con la idea de Bruno de que la estructura del pensamiento humano se corresponde con la estructura de la naturaleza. Y concluir, por consiguiente, que en cierto modo todo está relacionado con todo.

Al mismo tiempo, paralelamente a lo anterior, una breve disquisición sobre la habitación. Por ejemplo, la imagen de un hombre sentado solo en una habitación. Como en Pascal: «La infelicidad del hombre se basa en una sola cosa: que es incapaz de quedarse quieto en su habitación». Como en la frase: «escribió el Libro de la Memoria en su habitación».

El Libro de la Memoria, volumen uno.

Nochebuena de 1979, está en Nueva York, solo en su pequeña habitación del número 6 de la calle Varick. Como muchos edificios de la vecindad, éste sólo se utiliza como lugar de trabajo. Por todas partes hay rastros de la antigua vida de la casa: redes de misteriosas cañerías, tiznados techos de metal, siseantes radiadores de vapor. Cada vez que sus ojos se posan sobre la puerta de vidrio, lee las letras torpemente grabadas al otro lado: R. M. POOLEY, CONCESIONARIO ELECTRICISTA. No es un lugar pensado para que viva gente, sino para albergar máquinas, escupideras y sudor.

No podía definirlo como un hogar, pero era todo lo que había tenido en los últimos seis meses. Unos cuantos libros, un colchón en el suelo, una mesa, tres sillas, un hornillo y un fregadero corroído con agua fría. El lavabo está al otro lado del pasillo, pero lo usa sólo para cagar, pues mea en el fregadero. Durante los últimos tres días el ascensor ha estado fuera de servicio, y como vive en el último piso, no le dan ganas de salir. No es que le asuste subir los diez pisos por la escalera, sino que encuentra descorazonador cansarse de ese modo sólo para volver a aquella desolación. Si se queda en la habitación durante largos espacios de tiempo, por lo general se las ingenia para llenarla con sus pensamientos, y de ese modo espanta la melancolía, o al menos logra hacerla pasar inadvertida. Cada vez que sale, se lleva los pensamientos con él y durante su ausencia la habitación se vacía poco a poco de sus esfuerzos por habitarla. Cuando regresa, vuelve a comenzar todo el proceso y eso exige trabajo, un verdadero trabajo espiritual. Teniendo en cuenta su estado físico después de subir las escaleras (el rugido del pecho al respirar y las piernas tensas y pesadas como troncos), esta batalla interior tarda mucho más en ponerse en

marcha. Mientras tanto, en el intervalo que transcurre entre que abre la puerta y comienza a reconquistar el vacío, su mente se llena de un pánico mudo. Es como si lo forzaran a contemplar su propia desaparición, como si al cruzar el umbral de la habitación, se estuviera adentrando en otra dimensión y se sumergiera en un agujero negro.

Sobre su cabeza, nubes oscuras pasan por el tragaluz manchado de alquitrán, flotando sobre la tarde de Manhattan. Abajo se oye el tráfico en dirección al túnel Holland: ríos de coches volviendo a casa, a Nueva Jersey, para celebrar la Nochebuena. La habitación contigua está en silencio. Los hermanos Pomponio, que vienen todas las mañanas a fumar sus cigarros y lijar carteles comerciales —un negocio que mantienen en pie gracias a doce o catorce horas de trabajo—, estarán en casa, preparándose para degustar la cena de Nochebuena. Parece mentira, pues últimamente uno de ellos ha estado quedándose a dormir en el taller y sus ronquidos no dejan dormir a A. El hombre duerme exactamente frente a A., del otro lado de la fina pared que divide las dos oficinas, y A. se pasa las noches con la vista fija en la oscuridad, intentando acompasar sus pensamientos al flujo y reflujo de los sueños intranquilos y adenoideos de aquel hombre. Los ronquidos se dilatan de forma gradual, y en la cumbre de cada ciclo se hacen largos, penetrantes, casi histéricos, como si al caer la noche el roncador tuviera que imitar el ruido de la máquina que lo mantiene cautivo durante el día. Por una vez, A. puede contar con un sueño sereno e ininterrumpido. Ni siquiera la llegada de Santa Claus lo molestará.

Solsticio de invierno, la época más oscura del año. Apenas se levanta de la cama, siente que el día se le empieza a escapar de las manos. No hay una luz a la que aferrarse, ni la sensación del tiempo que se despliega, sino puertas que se cierran y cerrojos que se corren. El mundo exterior, ese mundo tangible de objetos y cuerpos, parece un mero producto de su mente. Siente que se desliza por los hechos, revoloteando alrededor de su propia presencia como un fantasma, como si viviera a un lado de sí mismo; no aquí, pero tampoco en otro sitio. Una sensación de encierro y al mismo tiempo de ser capaz de atravesar las paredes. En algún lugar, al margen de un pensamiento, descubre una oscuridad que le cala los huesos y toma nota de ello.

Durante el día, el calor sale a raudales de los radiadores, e incluso ahora, en la época más fría del invierno, tiene que tener las ventanas abiertas. Por la noche, sin embargo, no queda ni pizca de calor, así que duerme completamente vestido, con dos o tres jerséis, acurrucado en un saco de dormir. Los fines de semana no hay

calefacción ni de día ni de noche y en varias ocasiones se ha sentado a la mesa a trabajar y no ha sentido la pluma en su mano. Esta falta de comodidades no le molesta por sí misma, pero tiene el efecto de crear un cierto desequilibrio, de exigirle un permanente estado de alerta. Al contrario de lo que parece, esta habitación no es un escondite para ocultarse del mundo. En ella no hay nada que lo haga sentir bien, ninguna promesa de viaje somático para alcanzar el olvido. Estas cuatro paredes sólo sostienen los signos de su propia inquietud, y para encontrar algo de paz en este escenario, debe ahondar más y más profundamente en sí mismo. Pero cuanto más cava, menos terreno hay para cavar. Esto resulta indiscutible; tarde o temprano, se habrá consumido por completo.

Cuando llega la noche, la electricidad baja a media potencia, luego sube y baja otra vez sin razón aparente. Es como si las luces fueran controladas por alguna deidad bromista. Con Edison no lleva registro del lugar, así que nunca nadie ha pagado la electricidad. Al mismo tiempo, la compañía de teléfono se ha negado a reconocer la existencia de A. El teléfono ha estado aquí durante nueve meses, funcionando sin un solo desperfecto, pero aún no ha recibido ninguna factura. Cuando llamó hace unos días para solucionar el problema, insistieron en que no tenían constancia de su nombre. De algún modo había logrado escapar de las garras de la computadora, y ninguna de sus llamadas había quedado registrada. Su nombre no consta en los libros, de modo que si quisiera, podría pasarse todos sus ratos de ocio hablando por teléfono a lugares lejanos. El problema es que no hay nadie con quien quiera hablar ni en California, ni en París, ni en China. Para él el mundo se ha reducido al tamaño de esta habitación y debe permanecer en ella hasta que logre comprenderlo. Sólo una cosa resulta clara: no podrá estar en otro sitio hasta que no haya estado aquí. Y si no logra encontrar este lugar, sería absurdo que se propusiera buscar otro.

La vida en el interior de la ballena. Una apostilla sobre Jonás y lo que significa negarse a hablar. Texto paralelo: Gepetto en el vientre del tiburón (una ballena en la versión de Disney) y la historia de cómo Pinocho lo rescata. ¿Es verdad que uno debe sumergirse en las profundidades del mar y salvar a su padre para convertirse en un niño real?

Primera enunciación de estos temas; seguirán otras.

Luego un naufragio: Robinson Crusoe en su isla. «Ese chico será feliz si se queda en casa, pero si se va al extranjero será la criatura más infeliz que haya existido». Conciencia solitaria. O en la

frase de George Oppen: «el naufragio de lo singular».

La imagen de las olas alrededor, el agua infinita como el aire y el calor de la jungla detrás. «Estoy aislado de la humanidad, soy un solitario, alguien desterrado de la sociedad humana».

¿Y el viernes? No, todavía no. El viernes no existe, al menos aquí. Todo lo que sucede es anterior a ese momento. O también: las olas han borrado las huellas.

Primer comentario sobre la naturaleza de la casualidad.

Comienza aquí: un amigo le cuenta una historia, y después de unos años, él se sorprende pensando otra vez en aquella historia. Es como si durante el acto de recordarla, se hubiera dado cuenta de que le está sucediendo algo, pues la historia no le hubiera venido a la memoria si no le hubiera evocado algo concreto. Sin saberlo, había estado escarbando para encontrar un lugar perdido en la memoria, y ahora que algo sale a la superficie, ni siquiera puede recordar cuánto tiempo ha estado excavando.

Durante la guerra, el padre de M. se había escondido de los nazis durante varios meses en una *chambre de bonne* de París. Al final logró escapar, se fue a América y comenzó una nueva vida. Pasaron los años, más de veinte. M. había nacido, había crecido y se había ido a estudiar a París. Una vez allí, pasó varias semanas terribles buscando alojamiento, y cuando ya había perdido la esperanza de encontrarlo y estaba a punto de desistir, encontró una pequeña *chambre de bonne*. En cuanto se instaló, se apresuró a escribir a su padre para comunicarle la buena noticia y una semana más tarde recibió la respuesta: «Esa dirección», le escribió el padre, «corresponde al mismo lugar donde me escondí durante la guerra». Luego pasó a describirle la habitación con todo lujo de detalles y resultó ser la misma que había alquilado su hijo.

Por lo tanto, todo comienza con esta habitación y luego con aquella habitación. Además, con el hecho de que hay un padre, un hijo y una guerra. Hablar de miedo y recordar que el hombre que se había escondido en aquella pequeña habitación era un judío. Notar además que la ciudad era París, un lugar de donde A. acababa de regresar (quince de diciembre), y donde había vivido un año entero en una *chambre de bonne*. Allí escribió su primer libro de poemas y recibió la visita de su propio padre en su único viaje a Europa. Recordar la muerte de su padre y sobre todo comprender —esto es lo más importante— que la historia de M. no tiene ningún significado.

Sin embargo, todo empieza aquí. La primera palabra aparece sólo en el momento en que no puede explicarse nada más, en un instante de la experiencia que no admite ninguna interpretación. Quedar condenado al silencio, o de lo contrario decirse a sí mismo: «esto es lo que me persigue»; y luego darse cuenta, casi en el mismo instante, que eso es lo que él persigue.

Coloca una hoja en blanco frente a él y escribe estas palabras con su pluma. Posible epígrafe para el Libro de la Memoria.

Luego abre un libro de Wallace Stevens (*Opus Posthumous*) y copia la siguiente frase:

«Ante una realidad extraordinaria, la conciencia toma el lugar de la imaginación».

Más tarde ese mismo día escribe sin parar durante tres o cuatro horas. Después, cuando relee lo que ha escrito, encuentra sólo un párrafo interesante, y a pesar de que no está muy seguro de qué hacer con él, decide guardarlo para una referencia futura y lo copia en una libreta rayada:

«Cuando el padre muere», escribe, «el hijo se convierte en su propio padre y en su propio hijo. Mira a su hijo y se ve a sí mismo reflejado en su rostro. Imagina lo que el niño ve cuando lo mira y se siente como si interpretara el papel de su propio padre».

Inexplicablemente, esta idea lo conmueve, no sólo por la imagen del niño, ni siquiera por la idea de estar dentro de la piel de su padre, sino porque vislumbra algo en el niño del pasado que se le ha esfumado. Siente nostalgia por su propia vida, tal vez un recuerdo de su infancia, cuando aún cumplía el papel de hijo. Sin saber bien por qué, en ese instante se sorprende a sí mismo temblando de dicha y pesar al mismo tiempo, si es que esto es posible, como si fuera hacia delante y hacia atrás a la vez, en dirección al futuro y al pasado. Y hay momentos en que esos sentimientos se vuelven tan fuertes que su vida no parece transcurrir en el presente.

La memoria como un lugar, como un edificio, como una serie de columnas, cornisas, pórticos. El cuerpo dentro de la mente, como si nos moviéramos allí dentro, caminando de un sitio a otro, y el sonido de nuestras pisadas mientras caminamos de un sitio a otro.

«Por ende uno debe ocupar un gran número de lugares», escribe Cicerón, «que deben estar bien iluminados, ordenados con claridad, espaciados a intervalos moderados; e imágenes activas,

perfectamente definidas, insólitas, que tienen el poder de llegar a la psique y penetrar en ella… Pues los lugares son en gran medida como tablillas de cera o papiros, las imágenes como las letras, el arreglo y disposición de las imágenes como la escritura y el habla como la lectura».

Volvió de París hace diez días. Había ido allí por trabajo y era la primera vez que salía al extranjero en más de cinco años. El viaje, la conversación continua, las copas excesivas entre viejos amigos y la distancia de su pequeño hijo lo habían agotado. Tenía unos pocos días libres antes de terminar el viaje y decidió ir a Amsterdam, una ciudad que no conocía. Pensó en las pinturas, pero una vez allí, lo que más le impresionó fue algo que no había planeado. Sin ninguna razón especial (mirando ociosamente una guía que había encontrado en la habitación del hotel), decidió ir a la casa de Ana Frank, que ahora es un museo. Era una mañana de domingo, gris y lluviosa, y las calles que flanquean los canales estaban desiertas. Subió la escalera estrecha y empinada y entró al pabellón secreto. Ya en la habitación de Ana Frank, el lugar donde escribió su diario —ahora vacía, con la colección de fotos descoloridas de estrellas de Hollywood todavía pegadas en las paredes—, de repente descubrió que estaba llorando. No sollozando, como cuando uno siente un profundo dolor, sino llorando sin ruido, con las lágrimas que le caían por las mejillas, como si se tratara de una simple réplica al mundo. Más tarde se daría cuenta de que el Libro de la Memoria había comenzado entonces. Como en la frase: «ella escribió su diario en esta habitación».

Desde la ventana de aquella habitación, mirando hacia el patio, uno puede ver las ventanas traseras de la casa donde vivió Descartes. Ahora en el patio hay columpios, juguetes desparramados sobre el césped, pequeñas y bonitas flores. Ese día, al mirar por la ventana, se preguntó si los pequeños propietarios de aquellos juguetes tendrían alguna idea de lo que había sucedido allí treinta y cinco años antes, en el preciso lugar donde estaba él entonces. Y si la tenían, se preguntó qué se sentiría al crecer bajo la sombra de la habitación de Ana Frank.

Repitiendo a Pascal: «La infelicidad del hombre se basa sólo en una cosa: que es incapaz de quedarse quieto en su habitación». Aproximadamente en la misma época en que estas palabras se incluían en sus *Pensées*, Descartes le escribió a un amigo en Francia desde aquella habitación en la casa de Amsterdam. «¿Hay algún país», preguntaba con exuberancia, «en el cual uno pueda disfrutar de una libertad tan inmensa como la que hay aquí?». En cierto modo, todo puede leerse como una apostilla sobre alguna otra cosa. Imaginar a

Ana Frank, por ejemplo, si hubiese sobrevivido a la guerra, leyendo las *Meditaciones* de Descartes como alumna universitaria en Amsterdam. Imaginar una soledad tan aplastante, tan inconsolable, que uno deja de respirar durante cientos de años.

Él nota, con cierta fascinación, que el cumpleaños de Ana Frank es el mismo día que el de su hijo. Doce de junio, bajo el signo de Géminis. Una imagen de los mellizos, un mundo donde todo es doble, donde la misma cosa sucede dos veces.

Memoria: el espacio en que una cosa ocurre por segunda vez.

El Libro de la Memoria, volumen dos.

El último testamento de Israel Lichtenstein, Varsovia, 31 de julio de 1942.

«Me entregué al trabajo de reunir material de archivo con celo y placer. Lo dejaron bajo mi custodia y escondí el material, nadie más que yo sabe dónde está. Confié sólo en mi amigo, Hersh Wasser, mi supervisor […] Está bien escondido. Ruego a Dios que nadie lo encuentre. Ése será el mayor y mejor logro que consigamos en los difíciles tiempos presentes […] Sé que no sobreviviré. Sobrevivir, seguir vivo después de unos asesinatos y masacres tan horribles es imposible, por eso escribo este testamento. Tal vez yo no sea digno de que me recuerden por ninguna otra razón que mi granito de arena en la Sociedad Oneg Shabbat y por correr el riesgo de esconder el material. Arriesgar mi cabeza no tendría importancia, pero arriesgo la cabeza de mi querida esposa Gele Seckstein y de mi tesoro, mi pequeña hija Margalit… No espero gratitud, ni un monumento, ni halagos. Sólo quiero que me recuerden para que mi familia, mi hermano y hermana que se encuentran en el extranjero, sepan qué ocurrió con mis restos […] Quiero que recuerden a mi esposa, Gele Seckstein, artista, con docenas de obras, llena de talento, aunque nunca pudo exhibir ni mostrar sus obras en público. Durante los tres años de la guerra, trabajó como educadora, haciendo escenografías y trajes para las obras de los niños y recibió premios. Ahora, ambos nos preparamos para recibir la muerte […] Quiero que recuerden a mi pequeña hija, Margalit, de veinte meses de edad. Habla perfectamente el yiddish, un yiddish puro. A los nueve meses comenzó a hablarlo con claridad. En inteligencia está a la altura de un niño de tres o cuatro años; no quiero presumir, pero los profesores de la escuela de Nowolipki 68 son testigos de ello […] No lo lamento por mi vida ni por la de mi mujer, sino por la de esta niña prodigio. Ella también merece ser recordada […] Ojalá sirvamos para redimir al resto de los

judíos de todo el mundo. Yo creo en la supervivencia de nuestro pueblo. Los judíos no serán aniquilados. Nosotros, los judíos de Polonia, Checoslovaquia, Lituania y Letonia somos los chivos expiatorios del pueblo de Israel que vive en todos los demás países».

De pie, mirando. Sentado. Echado en la cama. Caminando por las calles. Comiendo en el restaurante Plaza, solo en una casilla, con el periódico desplegado sobre la mesa frente a él. Abriendo el correo, escribiendo cartas. De pie, mirando. Caminando por las calles. Se entera por un amigo inglés, T., de que las familias de ambos proceden de la misma ciudad (Stanislav) en Europa del Este, que antes de la primera guerra mundial formó parte del imperio austrohúngaro, en el intervalo entre las dos guerras perteneció a Polonia y ahora, después de la segunda guerra mundial, era territorio soviético. En su primera carta, T. especula con la posibilidad de que después de todo podamos ser primos. Sin embargo, en la segunda carta aclara las cosas. T. supo por una tía anciana que en Stanislav su familia era muy rica, mientras que la familia de A. (y esto coincide con todos sus datos) era pobre. Según parece, uno de los parientes de A. (un tío o primo lejano) vivía en una pequeña casa propiedad de la familia de T. y se enamoró de la joven de la casa, le propuso matrimonio y fue rechazado. Entonces dejó Stanislav para siempre.

Lo que a A. le resulta fascinante en esta historia es que el nombre de ese hombre coincide con el de su hijo.

Unas semanas más tarde, lee estas palabras en la *Enciclopedia Judía*:

«AUSTER, DANIEL (1893-1962). Jurista de Israel y alcalde de Jerusalén. Auster, que nació en Stanislav (oeste de Galitzia), estudió derecho en Viena, donde se graduó en 1914, y luego se trasladó a Palestina. Durante la primera guerra mundial, sirvió en los cuarteles del cuerpo expedicionario austríaco en Damasco, donde colaboró con Arthur Ruppin para enviar ayuda económica desde Constantinopla a los hambrientos *yishuv*. Después de la guerra, estableció un bufete legal en Jerusalén participando en conflictos judío-árabes y ejerció como secretario del Departamento Legal de la Comisión Sionista (1919-1920). En 1934 Auster fue elegido concejal de Jerusalén, en 1935 fue elegido teniente de alcalde de Jerusalén y en los períodos transcurridos entre 1936-1938 y 1944-1945 actuó como alcalde. Auster representó los intereses judíos en el proyecto de internacionalización de Jerusalén presentado ante las Naciones Unidas en 1947 y 1948. En 1948, Auster fue elegido alcalde de Jerusalén como representante del partido progresista y fue el primero en ejercer

este cargo tras la independencia de Israel. Ocupó ese puesto hasta 1951. También sirvió como miembro del Consejo Provisional de Israel en 1948. Dirigió la Asociación Israelí ante las Naciones Unidas desde la creación de ésta hasta su muerte».

Durante los tres días que estuvo en Amsterdam se sintió completamente desorientado. El plano de la ciudad es circular (una serie de círculos concéntricos divididos por canales, salpicados por cientos de pequeños puentes, y conectados unos con otros de forma interminable), por lo cual uno no puede simplemente «seguir» una calle como en otras ciudades. Para ir a un sitio determinado, primero hay que saber exactamente cómo se llega allí. Al ser extranjero, A. no lo sabía y además sentía cierta reticencia a consultar el mapa. Llovió durante los tres días de su visita y él se pasó todo ese tiempo dando vueltas en círculos. A. advirtió que en comparación con Nueva York (o Nueva Amsterdam, como se complacía en llamarla tras su regreso), Amsterdam era una ciudad pequeña, cuyas calles sin duda podría memorizar en unos diez días. Pero incluso en el caso de que se desorientara, ¿no podría consultar a cualquier transeúnte? En teoría sí, pero lo cierto es que se sentía incapaz de hacerlo. Los desconocidos no le asustaban, ni tampoco le faltaban ganas de hablar. Era algo más sutil: dudaba en hablar inglés a los holandeses. En Amsterdam casi todo el mundo habla un inglés excelente, pero esa facilidad de comunicación lo intranquilizaba, como si pudiera despojar a la ciudad de su carácter de extranjera. No porque él buscara exotismo, sino porque le parecía que el lugar dejaba de ser el mismo, como si por el mero hecho de hablar inglés los holandeses negaran su propia identidad. Si hubiese estado seguro de que nadie le comprendía, no habría dudado en parar a cualquier extraño y hablarle en inglés, esforzándose por hacerse entender con palabras, gestos, muecas, etcétera. Pero tal como estaban las cosas, se sentía incapaz de privar a los holandeses de su identidad, a pesar de que ya hacía mucho tiempo que ellos mismos lo habían consentido. Por lo tanto no habló con nadie, anduvo sin rumbo, caminó en círculos y no hizo nada para evitar perderse. Más tarde se daría cuenta de que en más de una ocasión se había encontrado a pocos pasos de su destino, pero al no saber dónde girar, había caminado en la dirección opuesta, alejándose cada vez más del sitio adonde quería ir. Pensó que tal vez estuviera dando vueltas alrededor de los círculos del infierno, que la ciudad podría haber sido diseñada como modelo de ese otro mundo subterráneo, un modelo basado en una representación clásica de aquel lugar. Luego recordó que algunos especialistas del siglo XVI (por ejemplo, Cosme Rosselli en su *Thesaurus Artificiosae Memoriae*, Venecia, 1579) habían usado diagramas del infierno para representar

los sistemas de la memoria. Y entonces advirtió que si Amsterdam era el infierno y el infierno era la memoria, tal vez tuviera sentido que se perdiera. Lejos de cualquier cosa que pudiera resultarle familiar, incapaz de descubrir ni siquiera un solo punto de referencia, descubrió que sus pasos, al no llevarlo a ninguna parte, lo conducían hacia el interior de sí mismo. Estaba haciendo un viaje interior, y se encontraba perdido, pero lejos de preocuparlo, esta idea se convirtió en fuente de felicidad y alborozo. Trató de imbuirse por entero de esta idea, como si tras acercarse a un conocimiento previamente secreto, pudiera llegarle hasta lo más profundo del alma; y entonces se dijo a sí mismo, con un tono casi triunfante: Estoy perdido.

Su vida ya no parecía transcurrir en el presente. Cada vez que veía a un niño, intentaba imaginarse qué aspecto tendría cuando creciera. Cada vez que veía a un viejo, intentaba imaginarse qué aspecto habría tenido en su infancia.

Con las mujeres era aún peor, en especial cuando se trataba de alguna joven y hermosa. Entonces no podía evitar mirar más allá de la piel de su rostro e imaginar el cráneo anónimo que se ocultaba detrás. Y cuanto más hermosa era la cara, más vehemente era su intento por descubrir en ella los indiscretos signos del futuro: las arrugas incipientes, la barbilla que llegaría a ser fláccida, los vestigios del desencanto en su mirada. Superponía una cara sobre la otra: la mujer de cuarenta, luego la de sesenta, más adelante la de ochenta; como si a pesar de hallarse en el presente, se sintiera obligado a perseguir el futuro y rastrear los signos de la muerte que vive en cada uno de nosotros.

Tiempo después, encontró por casualidad una idea similar en una de las cartas de Flaubert a Louise Colet (agosto de 1846) y se asombró del paralelismo: «Es que adivino el porvenir. Es que la antítesis se yergue sin cesar ante mis ojos. Nunca vi a un niño sin pensar que ese niño terminaría por convertirse en un viejo, ni una cuna sin recordar una tumba. La contemplación de una mujer desnuda me hace soñar con su esqueleto».

Caminar por el pasillo del hospital y escuchar los gritos desaforados del hombre al que le habían amputado una pierna: «¡Me duele!, ¡me duele!» Aquel verano (1979), todos los días durante un mes, atravesar la ciudad con un calor insoportable para llegar al hospital. Luego ayudar a su abuelo a colocarse la dentadura postiza, afeitarlo con una maquinilla eléctrica, leerle los resultados de béisbol en el *New York Post*.

Primera enunciación de este tema. Seguirán nuevos capítulos.

Segundo comentario sobre la naturaleza de la casualidad.

A. recuerda un día gris en que faltó a clase y se fue al Club de Polo para asistir a uno de los primeros partidos de los New York Mets. El estadio estaba casi vacío (la concurrencia era de ocho o nueve mil personas) y los Pittsburgh Pirates vencieron por robo a los Mets. Los dos amigos se sentaron junto a un chico de Harlem y A. recuerda la conversación agradable y fluida que se estableció entre los tres durante el partido.

Aquella temporada sólo volvió al Club de Polo una vez para un partido doble (*Memorial Day*: día de la memoria, día de los muertos) contra los Dodgers. Había más de cincuenta mil personas en las gradas y brillaba un sol resplandeciente. Esa tarde ocurrieron cosas extraordinarias en la cancha: triple, *home run* dentro del campo, dos bases ganadas sin error. A. estaba con el mismo amigo, pero no consiguieron asientos tan buenos como los del partido anterior y tuvieron que sentarse en un rincón apartado del campo de juego. En un momento dado se levantaron para ir al quiosco de perritos calientes, y varias gradas más atrás descubrieron al mismo chico que habían encontrado en abril, esta vez sentado junto a su madre. Los tres se reconocieron y se saludaron con alegría, asombrados por la coincidencia de volver a verse. Sin duda las posibilidades en contra de aquel encuentro eran infinitas. Igual que A. y D., los dos amigos, el chico sentado junto a su madre no había vuelto a ver un partido de béisbol desde aquel lluvioso día de abril.

La memoria como una habitación, un cuerpo, un cráneo; un cráneo que encierra la habitación donde se encuentra el cuerpo. Como en la imagen: «un hombre sentado solo en su habitación».

San Agustín observó: «El poder de la memoria es prodigioso. Es un santuario enorme, inconmensurable. ¿Quién puede sondear sus profundidades? Y sin embargo es una facultad de mi alma. A pesar de que forma parte de mi naturaleza, no puedo comprender todo lo que soy. Por lo tanto, esto significa que la mente es demasiado pequeña para contenerse a sí misma por completo. Pero ¿cuál es esa parte que no puede contenerse a sí misma? ¿Está fuera de ella, no dentro? Entonces, ¿cómo puede formar parte de la mente si no está contenida en su interior?».

El Libro de la Memoria, volumen tres.

Fue en París, en 1965, cuando experimentó por primera vez las infinitas posibilidades que podía proporcionar un espacio limitado. A través de un encuentro casual con un extraño en un café, le presentaron a S. Era la primera visita a París de A., que entonces sólo tenía dieciocho años y estaba pasando sus vacaciones entre el fin del bachillerato y la universidad. Éstos son sus primeros recuerdos de la ciudad donde luego pasaría gran parte de su vida y están indefectiblemente ligados a la idea de una habitación.

La plaza Pinel, en el distrito trece, donde vivía S., era un barrio obrero, pero aun así uno de los últimos vestigios del viejo París, el París del cual se sigue hablando aunque haya dejado de existir. S. vivía en un lugar tan pequeño que entrar en él se convertía en un desafío, y daba la impresión de que la habitación se resistía a albergar a alguien más. Una sola persona llenaba la estancia; dos la volvían sofocante. Era imposible moverse en su interior sin contraer el cuerpo hasta sus mínimas proporciones y la mente hasta su dimensión más infinitamente minúscula. Sólo entonces uno podía empezar a respirar, a sentir que la habitación se expandía, y entonces permitía que la mente explorara los límites desmedidos e insondables de aquel espacio. Porque en aquella habitación cabía un universo entero, una cosmología en miniatura que contenía en sí misma lo más extenso, distante y desconocido. Era como un templo, apenas más grande que un cuerpo, en honor a todo lo que existe más allá del cuerpo: el mundo interior del hombre representado hasta en sus más mínimos detalles. Sin lugar a dudas, S. había logrado rodearse de las mismas cosas que se ocultaban en su interior. La habitación donde vivía era un espacio onírico y sus paredes eran como la piel de un segundo cuerpo a su alrededor, como si su propio cuerpo se hubiera transformado en una mente, un instrumento vivo del pensamiento absoluto. Era el útero, el vientre de la ballena, el verdadero ámbito de la imaginación. Al situarse en aquella oscuridad, S. inventó una forma de soñar con los ojos abiertos.

Antiguo discípulo de Vincent d'Indy, en un tiempo S. había sido considerado como un joven compositor con futuro. Sin embargo, hacía veinte años que sus composiciones no se interpretaban en público. Ingenuo en todos los sentidos, pero sobre todo en cuestiones políticas, había cometido el error de permitir que dos de sus mayores obras para orquesta se ejecutaran en París durante la guerra: *Symphonie de Feu* y *Hommage à Jules Verne*, cada una de las cuales requería más de ciento treinta músicos. Cuando la guerra terminó, la gente llegó a la conclusión de que S. había sido un colaboracionista, y aunque nada estaba más lejos de la verdad, fue marginado del mundo de la música francesa, aunque de forma implícita y silenciosa, nunca

por confrontación directa. La única prueba de que sus colegas aún lo recordaban, era la tarjeta de Navidad que le enviaba cada año Nadia Boulanger.

Tartamudo, inmaduro y con debilidad por el vino tinto, estaba tan desprovisto de astucia e ignoraba hasta tal punto las malicias del mundo, que era incapaz de defenderse de sus acusadores anónimos. Él se limitaba a replegarse, a esconderse detrás de una máscara de excentricidad. Se nombró a sí mismo sacerdote ortodoxo (era ruso), se dejó crecer una larga barba, comenzó a vestirse con una sotana negra y cambió su nombre por el de Abbaye de la Tour du Calame, mientras continuaba —aunque de forma irregular, entre períodos de letargo— con el trabajo de su vida: una obra para tres orquestas y cuatro coros, cuya interpretación llevaría doce días. En medio de su miseria y de unas condiciones de vida totalmente deplorables, se volvía hacia A. y comentaba, sin poder evitar el tartamudeo y con sus ojos grises llenos de brillo:

—Todo es milagroso. Nunca ha habido una época tan maravillosa como ésta.

La luz del sol no penetraba en su habitación de la plaza Pinel. Había cubierto las ventanas con una gruesa tela negra, y la escasa luz del lugar procedía de unas débiles lámparas estratégicamente situadas. La habitación era apenas más grande que un compartimiento de tren de segunda clase, y tenía más o menos la misma forma: estrecha, con el techo alto y una sola ventana sobre la pared trasera. S. había atiborrado su minúsculo habitáculo de objetos, los restos de toda una vida: libros, fotografías, manuscritos, sus propios amuletos, cualquier cosa que tuviera algún significado para él. En las paredes había estanterías, rebosantes de toda clase de objetos, que llegaban hasta el techo y se inclinaban, hundiéndose un poco hacia dentro, como si el menor movimiento fuera a vencer la estructura y arrojar todas aquellas cosas sobre él. S. vivía, trabajaba, comía y dormía en la cama. A su izquierda, colocados apretadamente contra la pared, había un grupo de pequeños estantes cúbicos, que contenían todo lo necesario para pasar el día: plumas, lápices, tinta, hojas de pentagrama, boquilla de cigarrillos, radio, cortaplumas, botellas de vino, pan, libros y una lupa. A la derecha tenía un atril de metal con una bandeja de quita y pon, que podía colocar sobre la cama o a un lado de ella y que usaba para comer o trabajar. Era el tipo de vida que podía haber llevado Crusoe: un naufragio en el corazón de la ciudad. Pero había pensado en todo; con sus pocos recursos, se las ingeniaba para satisfacer sus necesidades mejor que muchos millonarios. A pesar de las evidencias, era un realista, incluso en su excentricidad. Se había examinado a sí

mismo con minuciosidad hasta descubrir lo que necesitaba para sobrevivir y aceptaba estas extrañas condiciones como inherentes a su existencia. Su actitud no tenía nada de tibia o piadosa, nada que sugiriera la austeridad de un ermitaño, por el contrario había abrazado aquella forma de vida con pasión y desbordante entusiasmo. Ahora, al mirar hacia atrás, A. reconoce que nunca conoció a nadie que riera tan a menudo y con tantas ganas.

Aún faltaba mucho para que acabara la monumental composición a la que había dedicado los últimos quince años. S. se refería a ella como «la obra en curso» —parafraseando a Joyce, al que tanto admiraba— o como el *Dodecálogo*, que describía como el-trabajo-que-hay-que-hacer-y-se-hace-en-el-proceso-de-hacerlo. Lo más posible es que nunca hubiera pensado en terminar la obra, más bien parecía aceptar su fracaso como un hecho inevitable, casi como si se tratara de una premisa teológica; de modo que lo que para cualquier otro hombre hubiera constituido un motivo de desesperación, para él era una fuente de esperanza infinita y quijotesca. En algún momento previo, tal vez su momento más oscuro, se habría planteado una equivalencia entre su vida y su trabajo, y ahora ya no era capaz de distinguir entre ambos. Todos sus pensamientos se dirigían al trabajo, y la idea del trabajo le confería un propósito a su vida. La concepción de una obra que estuviera dentro del ámbito de lo posible —un trabajo que pudiera terminar, y por ende separar de sí mismo— hubiese invalidado su proyecto. El asunto era no acabar nunca, pero al mismo tiempo no cejar en su empeño por producir la obra más increíble que fuera capaz de imaginar. El resultado final, aunque resulte paradójico, era la humildad, una forma de medir su propia insignificancia en relación con Dios; pues sólo en la mente de Dios podían existir sueños equiparables a las aspiraciones de S. Pero al soñar de ese modo, S. había encontrado una forma de participar en las cosas que estaban más allá de su alcance, una forma de acercarse unos pasos más al centro del infinito.

En el verano de 1965, A. visitó a S. dos o tres veces por semana durante más de un mes. No conocía a nadie más en la ciudad, y S. se había convertido en su punto de referencia. Podía contar con que siempre estaría en casa, con que lo recibiría con entusiasmo (al estilo ruso, tres besos en la mejilla: izquierda, derecha, izquierda) y con que estaría dispuesto a hablar. Muchos años más tarde, en un momento de gran dolor, A. advirtió que aquellos encuentros le habían permitido experimentar por primera vez la sensación de tener un padre.

Su propio padre era un personaje remoto, casi ausente, con

quien tenía pocas cosas en común. S., por su parte, tenía dos hijos adultos que se habían apartado de su ejemplo y habían adoptado una actitud agresiva e intransigente ante el mundo. Más allá de la afinidad que los unía, A. y S. estaban ligados por una necesidad mutua: el uno deseaba un hijo que lo aceptara tal cual era, el otro deseaba un padre que lo aceptara tal cual era. Este hecho se acentuaba gracias a un paralelismo en sus nacimientos: S. había nacido el mismo año que el padre de A. y A. el mismo año que el hijo más joven de S. S. satisfacía la necesidad de padre de A. merced a una curiosa combinación de generosidad y necesidad. Lo escuchaba con seriedad y tomaba su deseo de escribir como la aspiración más natural que puede tener un joven. Mientras el padre de A., con su forma extraña y egoísta de tomar la vida, lo había hecho sentir como un ser superfluo, como si nada de lo que hiciera pudiera afectarle, S., con su vulnerabilidad y su indigencia, lo hacía sentir necesario. A. le traía comida, vino y cigarrillos y se aseguraba de que no se quedara sin comer, lo que en su caso constituía un verdadero peligro. S. era así: él nunca pedía nada a nadie, simplemente esperaba que el mundo fuera a él y confiaba al azar su posibilidad de rescate. Tarde o temprano aparecía alguien: su exesposa, uno de sus hijos o un amigo. Pero ni siquiera entonces pedía nada, aunque tampoco lo rechazaba.

Cada vez que A. llegaba con un paquete con comida (por lo general compraba pollo asado en una charcutería de la plaza de Italia), S. convertía la ocasión en una especie de festín y aprovechaba la excusa para una celebración.

—¡Ah, pollo! —exclamaba S., mientras mordisqueaba un muslo. Y luego otra vez, masticando con fruición mientras el jugo le chorreaba por la barba—: ¡Ah, pollo! —Con una risa pícara y modesta, como si reconociera la ironía de su hambre y el innegable placer que le causaba la comida.

Ante esa risa, todo se volvía absurdo y luminoso. Volvía el mundo del revés, lo arrasaba y luego lo hacía renacer en una especie de broma metafísica. En aquella habitación no había lugar para un hombre que no tuviera conciencia de su propia ridiculez.

Encuentros posteriores con S. Cartas entre París y Nueva York, intercambio de fotografías. Hoy ya no queda nada. En 1967, otra visita de varios meses. Entonces, S. había abandonado su hábito de monje y volvía a usar su propio nombre, pero la ropa que vestía en sus pequeñas excursiones por las calles de su barrio era igualmente extravagante: boina, camisa de seda, bufanda, pantalones de pana gruesa, botas de montar de piel, bastón de ébano con empuñadura de

plata. Una visión hollywoodense del París de los años veinte. Tal vez no fuera casual que el hijo menor de S. se convirtiera en productor de cine.

En febrero de 1971, A. regresó a París, donde viviría durante los tres años y medio siguientes. A pesar de que ya no estaba allí de visita, y por consiguiente tenía menos tiempo libre, siguió viendo a S. con bastante regularidad, quizá una vez cada dos meses. El vínculo seguía presente, aunque con el paso del tiempo, A. comenzó a preguntarse si no sería en realidad un recuerdo de aquel otro vínculo, producido seis años antes, lo que mantenía en pie la relación; pues lo cierto es que después de su regreso a Nueva York (julio de 1974), nunca había vuelto a escribirle. No es que no pensara más en él, sino que parecía interesarse más por su recuerdo que por continuar en contacto. Así fue como A. comenzó a sentir el paso del tiempo, de la misma forma palpable en que lo registraba su piel. Le bastaba con recordar, y eso, por sí mismo, ya era un descubrimiento asombroso.

Pero aún le resultó más sorprendente el hecho de que cuando por fin regresó a París (noviembre de 1979), después de una ausencia de más de cinco años, no fuera a visitar a S., a pesar de habérselo propuesto. Todos los días, durante las semanas de su visita, se despertaba y se decía a sí mismo: «Hoy debo encontrar tiempo para ver a S».; pero luego, cuando el día se acercaba a su fin, inventaba una excusa para no hacerlo. Entonces comenzó a comprender que aquella reticencia a verlo era producto del miedo. Aunque, ¿miedo a qué?, ¿a penetrar en su propio pasado?, ¿a descubrir un presente que contradijera ese pasado y por lo tanto lo modificara, destruyendo a su vez el recuerdo que él quería guardar? No, no era tan simple. ¿Entonces qué? Pasaron los días y de repente lo vio claro: temía que S. estuviera muerto. Sabía que era un temor infundado, pero como el padre de A. había muerto hacía menos de un año y la importancia de S. en su vida se basaba precisamente en su relación con la idea de paternidad, sintió que la muerte de uno parecía implicar automáticamente la muerte del otro. Y aunque intentara convencerse de lo contrario, lo creía de verdad y pensaba: «si voy a ver a S., descubriré que está muerto, pero si no me acerco a él, seguirá vivo». De ese modo, A. sentía que con su ausencia ayudaba a S. a seguir en este mundo. Día tras día caminaba por París con la imagen de S. viva en su mente y cien veces por día se imaginaba entrando en la pequeña habitación de la plaza Pinel, pero no se animaba a llegar hasta allí. Entonces se dio cuenta de que vivía en un estado de total cautividad.

Nuevo comentario sobre la naturaleza de la casualidad.

A. guardaba una fotografía de su última visita a S., al final de su estancia en París (1974): A. y S. de pie en el portal de la casa de S., cada uno con un brazo sobre los hombros del otro y una inconfundible expresión de amistad y camaradería en sus rostros. Esta fotografía es uno de los pocos objetos personales que A. ha traído a su habitación de la calle Varick.

Ahora (Nochebuena de 1979), mientras estudia esa fotografía, recuerda otra que vio en la pared de la habitación de S.: S. de joven, a los diecisiete o dieciocho años, de pie junto a un niño de doce o trece. La misma expresión de amistad, las mismas sonrisas, la misma pose con los brazos sobre los hombros. El niño de esa foto era el hijo de Marina Tsvietáieva, que según S. era una de las glorias de la poesía rusa junto con Mandelstam. Para él, mirar esta fotografía de 1974 significa imaginar la vida imposible de ella, que acabó cuando se suicidó ahorcándose en 1941. Durante casi todos los años transcurridos entre la guerra civil y su muerte, ella había vivido en Francia. Allí frecuentaba los círculos de exilados rusos, la comunidad en cuyo seno creció S., que la había conocido y había sido amigo de su hijo Mur. Marina Tsvietáieva, que había escrito: «Tal vez la mejor manera / de conquistar el tiempo y el mundo / sea pasar y no dejar huella… / Pasar sin dejar una sombra / en las paredes…»; y que también había escrito: «Yo no quise esto, no / esto (pero escuchad con calma, / querer es lo que hacen los cuerpos / y nosotros ahora sólo somos fantasmas)…»; y además: «En este mundo tan cristiano / todos los poetas son judíos».

Cuando A. y su esposa regresaron a Nueva York en 1974, se mudaron a un apartamento en la avenida Riverside. Entre sus vecinos se encontraba un viejo doctor ruso, Gregory Altschuller, un hombre de ochenta y tantos años que aún hacía trabajos de investigación en uno de los hospitales de la ciudad y que, al igual que su esposa, tenía un gran interés por la literatura. El padre del doctor Altschuller había sido el médico personal de Tolstói y sobre la mesa del apartamento de la avenida Riverside, había una enorme fotografía del barbudo escritor, dedicada con una letra igualmente enorme a su médico y amigo. Conversando con el doctor Altschuller hijo, A. se enteró de algo que le pareció poco menos que extraordinario: en una pequeña aldea de las afueras de Praga, al final del invierno de 1925, este hombre había traído al mundo al hijo de Marina Tsvietáieva: el mismo niño que aparecía, ya mayor, en la fotografía de la pared de S. Y aún hay más: ése había sido el único parto que había atendido el doctor Altschuller en toda su carrera.

«Era de noche», escribió el doctor Altschuller hace poco

tiempo, «el último día de enero de 1925… Soplaba una terrible tormenta y todo estaba cubierto de nieve. Un niño checo vino corriendo desde la aldea donde vivía Tsvietáieva con su familia. Aquel día el marido de Marina había salido con su hija, por lo tanto la poetisa estaba sola.

»El chico entró corriendo en la habitación y dijo:

»—Pañi Tsvietáieva quiere que vaya de inmediato porque está a punto de parir. ¡Tiene que darse prisa, el niño está en camino!

»¿Qué podía decir? Me vestí a toda prisa y atravesé el bosque, con la nieve hasta las rodillas, en medio de una furiosa tormenta. Abrí la puerta y entré. Bajo la luz pálida de una sola bombilla vi dos pilas de libros en un rincón de la habitación que llegaban casi hasta el techo. En otro rincón se acumulaba la basura de días, y allí estaba Marina, fumando sin cesar en la cama, a punto de dar a luz. Me miró con alegría:

»—¡Casi llega tarde! —Miré a mi alrededor buscando algo limpio, un poco de jabón. Nada, ni un pañuelo limpio, nada de nada. Ella estaba tendida en la cama, fumando y sonriendo, y me dijo—: Le dije que traería al mundo a mi hijo. Usted ha venido y ahora es asunto suyo, no mío…

»Dadas las circunstancias, todo fue bastante bien. Sin embargo, el bebé nació con el cordón umbilical enrollado alrededor del cuello con tanta fuerza que apenas podía respirar. Estaba azul…».

«Intenté desesperadamente darle aliento. Al final el bebé comenzó a respirar y su color cambió de azul a rosado. Durante todo ese tiempo, Marina siguió fumando en silencio, sin hacer el menor ruido, con la vista fija en el niño y luego en mí…

»Volví al día siguiente y durante unas cuantas semanas visité al niño todos los domingos. En una carta (10 de mayo de 1925), Marina escribió: “Altschuller se ocupa con orgullo y afecto de todo lo concerniente a Mur. Antes de comer, Mur toma una cucharada de zumo de limón sin azúcar. Se alimenta según el sistema del profesor Czerny, que salvó a miles de niños recién nacidos en Alemania durante la guerra. Altschuller visita a Mur todos los domingos. Lo revisa, lo ausculta, todo según una especie de cálculo aritmético. Luego me escribe las instrucciones para alimentar a Mur la semana siguiente; lo que debo darle, cuánta mantequilla, cuánto limón, cuánta leche y cómo aumentar poco a poco las raciones. Cada vez que viene

recuerda lo que me dio en la última visita, sin llevar ninguna nota… A veces siento un loco deseo de cogerle la mano y besársela” […]

»El bebé creció con rapidez y se convirtió en un niño saludable, adorado por su madre y los amigos de ella. Cuando lo vi por última vez, todavía no había cumplido un año. Entonces Marina se mudó a Francia, donde vivió los siguientes catorce años. George (el nombre formal de Mur) fue al colegio y pronto se convirtió en un entusiasta alumno de literatura, música y arte. En 1936, su hermana Alia, que entonces contaba poco más de veinte años, abandonó Francia y su familia para volver a la Rusia soviética, tras los pasos de su padre. Marina se quedó sola con su hijo en Francia… donde sufrió terribles penurias, económicas y morales. En 1939 pidió un visado soviético y regresó con su hijo a Moscú. Dos años más tarde, en 1941, su vida tuvo un trágico fin…

»La guerra continuaba y el joven George Efron estaba en el frente. “Adiós, literatura, música y estudios”, le escribió a su hermana en una carta que firmó “Mur”. Demostró ser un soldado valiente e intrépido, participó en muchas batallas y murió en julio de 1944; una más de los centenares de víctimas de una batalla cerca de la villa de Druika, en el frente occidental. Sólo tenía veinte años».

El Libro de la Memoria, volumen cuatro.

Varias páginas en blanco, que irán seguidas de copiosas ilustraciones. Viejas fotografías de familia, para cada persona su propia familia, volviendo atrás todas las generaciones que sea posible. Mirarlas con el mayor cuidado.

Después, varias secuencias de reproducciones, comenzando con los retratos que pintó Rembrandt de su hijo Tito. Incluirlos todos: desde la imagen del pequeño en el año 1650 (cabello dorado, sombrero rojo con pluma), pasando por el retrato de Tito de 1655 «resolviendo sus deberes» (pensativo, ante el escritorio, con el compás en la mano izquierda y el pulgar derecho sobre la barbilla), al Tito de 1658 (con diecisiete años y su extraordinario sombrero rojo. Según señala un crítico: «el artista ha pintado a su hijo con la misma agudeza que normalmente reserva para sus propios rasgos») hasta el último lienzo de Tito que ha sobrevivido, de comienzos de la década de 1660, en el cual su rostro parece el de un viejo débil y atormentado por la enfermedad. Por supuesto lo miramos a la luz de hechos venideros, pues sabemos que Tito muere antes que su padre…

Siguiendo con el retrato de 1602 de *sir* Walter Raleigh y su hijo

de ocho años Wat (autor anónimo) expuesto en la National Portrait Gallery de Londres. Un dato a tener en cuenta: la misteriosa similitud de sus poses. Padre e hijo de frente, con la mano izquierda en la cadera y el pie derecho en un ángulo de cuarenta y cinco grados, el izquierdo apuntando hacia delante; además de la siniestra determinación en la cara del niño de imitar la mirada segura y autoritaria de su padre. Otro dato a recordar: que cuando Raleigh fue liberado después de trece años de cárcel en la Torre de Londres (1618) y emprendió el fatal viaje a las Guayanas para limpiar su honor, Wat estaba con él. Y recordar también que Wat perdió la vida en la jungla cuando encabezó un precipitado ataque a los españoles. Raleigh a su esposa: «Hasta ahora no sabía lo que significaba el dolor». Luego volvió a Inglaterra y permitió que el rey le cortara la cabeza.

Luego, más fotografías, tal vez varias docenas: el hijo de Mallarmé, Anatole; Anna Frank («Ésta es una fotografía que me muestra como quisiera ser siempre. Entonces tendría oportunidad de ir a Hollywood, pero ahora, por desgracia, suelo tener un aspecto diferente»); Mur; los niños de Camboya; los niños de Atlanta. Los niños muertos. Los que desaparecerán, los niños muertos. Himmler: «He tomado la decisión de hacer desaparecer de la faz de la Tierra a todos los niños judíos». Sólo fotografías, porque cuando se llega a determinado punto, las palabras nos llevan a la conclusión de que ya no es posible hablar. Porque estas fotografías expresan lo indecible.

Ha pasado la mayor parte de su vida de adulto paseando por ciudades, muchas de ellas extranjeras. Ha pasado la mayor parte de su vida de adulto inclinado sobre un pequeño rectángulo de madera, concentrado en un rectángulo aún más pequeño de papel blanco. Ha pasado la mayor parte de su vida de adulto sentándose, poniéndose de pie y dando paseos de un lado a otro. Éstos son los límites del mundo conocido. Escucha; cuando oye algo, comienza a escuchar otra vez. Luego espera, observa y espera. Y cuando comienza a ver algo, observa y espera otra vez. Éstos son los límites del mundo conocido.

La habitación: breve mención a la habitación y/o a los peligros que acechan en su interior. Como en la imagen: Hölderlin en su habitación.

Revivir la imagen de aquel misterioso viaje de tres meses a pie, cruzando solo las montañas del Macizo Central, con los dedos apretados sobre la pistola en el bolsillo; el viaje de Burdeos a Stuttgart (cientos de kilómetros) que precedió su primera crisis nerviosa en 1802.

«Querido amigo… No te he escrito durante mucho tiempo. He estado en Francia, donde contemplé la tierra triste y solitaria, los pastores y pastoras del sur de Francia y bellezas singulares, hombres y mujeres, que crecieron en medio del hambre y la inseguridad política… El poderoso elemento, el fuego del cielo y el silencio de la gente, su forma de vida, su confianza y su resignación no cesaban de emocionarme; y como suele decirse de los héroes, yo también puedo afirmar que la flecha de Apolo me ha alcanzado».

Llegó a Stuttgart «mortalmente pálido, muy delgado, ojeroso y con los ojos llenos de furia, el pelo y la barba largos y vestido como un mendigo»; así apareció ante su amigo Matthison y pronunció una sola palabra: «Hölderlin». Seis meses después, moría su amada Suzette. En 1806, esquizofrenia, y después, durante treinta y seis años, la mitad de su vida, vivió solo en la torre que construyó para él Zimmer, el carpintero de Tubinga; *zimmer*, que en alemán significa «habitación».

LAS LÍNEAS DE LA VIDA (a Zimmer)

Diversas son las líneas de la vida

cual caminos son y cual confines

de las montañas. Lo que somos aquí,

pueda un dios completarlo allá,

armonía y gracia y paz eternas.

En los últimos días de vida de Hölderlin, un visitante mencionó a Suzette y el poeta respondió: «Ah, mi Diótima. No me habléis de mi Diótima. Me dio trece hijos, uno es papa, otro sultán, el tercero emperador de Rusia…». Y luego: «¿Y sabes qué le pasó? Se volvió loca, de verdad, loca, loca, loca».

Según dicen, durante aquellos años Hölderlin casi no salía, y en las raras ocasiones en que abandonaba su habitación, era sólo para dar paseos sin rumbo por el campo, llenarse los bolsillos de piedras y recoger flores, que luego haría pedazos. En la ciudad, los estudiantes se reían de él y los niños corrían asustados cada vez que se acercaba a saludarlos. Al final, su mente se volvió tan confusa que comenzó a llamarse a sí mismo con distintos nombres —Scardinelli, Killalusimeno — y una vez, cuando un visitante se demoró demasiado en su habitación, le señaló la puerta y lo amonestó con un dedo levantado en actitud de advertencia: «Yo soy Dios, nuestro Señor».

En los últimos años ha habido nuevas especulaciones sobre la vida de Hölderlin en aquella habitación. Cierto individuo dice que la locura de Hölderlin era fingida y que el poeta se retiró del mundo en respuesta a la ridícula actitud política que trastornó a Alemania después de la revolución francesa. Vivió, para decirlo de algún modo, escondido en su torre. Según esta teoría, todos los escritos de la época de locura de Hölderlin (1806-1843) en realidad habrían sido escritos en un código secreto y revolucionario. Incluso hay una obra de teatro basada en esta idea, y en su escena final, el joven Marx visita a Hölderlin en su torre. Este encuentro sugiere que fue el viejo y moribundo poeta quien inspiró a Marx a escribir *Los manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. Si así fuera, Hölderlin no sólo habría sido el poeta más importante del siglo XIX, sino también una figura fundamental en la historia del pensamiento político: el vínculo entre Hegel y Marx, pues es un hecho documentado que Hölderlin y Hegel eran amigos en su juventud, cuando estudiaban juntos en el seminario de Tubinga.

Sin embargo, las especulaciones de este tipo aburren a A., quien no tiene dificultad en aceptar la presencia de Hölderlin en aquella habitación e incluso se atrevería a decir que el poeta no hubiera sobrevivido en ningún otro sitio. De no ser por la generosidad

y la bondad de Zimmer, es probable que Hölderlin hubiera muerto de forma prematura. Replegarse en una habitación no significa que uno se haya quedado ciego, y estar loco no es lo mismo que quedarse mudo. Lo más probable es que fuera aquella habitación la que devolvió a Hölderlin a la vida, la que le restituyó la vida que le quedaba. Tal como Jerome dijo refiriéndose al Libro de Jonás, haciendo una apostilla sobre el pasaje que habla de Jonás en el vientre de la ballena: «Veréis que donde creíais que estaba el fin de Jonás se hallaba su salvación».

«La imagen de un hombre tiene ojos —escribió Hölderlin durante su primer año en aquella habitación—, mientras que la luna tiene luz. Tal vez el rey Edipo tuviera un ojo de más. Los sufrimientos de aquel hombre parecen indescriptibles, indecibles, inexpresables, y si el drama es capaz de representar algo así, es por esa razón. Pero ¿qué me sucede cuando pienso en ti? Algo me arrastra como un río que crece tanto como Asia. Por supuesto, Edipo también sufrió esa pena. Sin duda, ésa es la razón. ¿También sufrió Hércules? Seguramente…, porque pelear con Dios, como Hércules, es una calamidad. Y poseer inmortalidad entre la envidia de los hombres, participar en ella, también es una pena. ¡Aunque también es una calamidad para un hombre estar lleno de pecas, estar totalmente cubierto de manchas! El sol maravilloso las produce, pues hace brotar todo. Guía el camino de los hombres jóvenes con la fascinación de sus rayos como si fueran rosas. La pena que sufrió Edipo se parecía a ésta, como cuando un hombre pobre se queja por algo que le falta. ¡Hijo de Layo, pobre extranjero en Grecia! La vida es muerte y la muerte es una clase de vida».

La habitación: contrapartida del argumento anterior. O: razones para estar en la habitación.

El Libro de la Memoria, volumen cinco.

Dos meses después de la muerte de su padre (enero de 1979), el matrimonio de A. se vino abajo. Los problemas habían estado latentes durante algún tiempo hasta que por fin tomaron la decisión de separarse. Pero una cosa fue aceptar esta ruptura, sentir dolor por ella a pesar de comprender que era inevitable, y otra muy distinta resignarse a sus consecuencias: la separación de su hijo. Sólo pensarlo le resultaba intolerable.

A principios de la primavera se mudó a la habitación de la calle Varick y los meses siguientes fueron un constante ir y venir desde aquella habitación a la casa del condado de Dutchess donde él y

su esposa habían vivido durante los últimos tres años. Durante la semana: soledad en la ciudad; los fines de semana: visitas al campo, a ciento cincuenta kilómetros, donde dormía en la que había sido su habitación de trabajo, jugaba con su hijo (que aún no tenía dos años) y le leía los clásicos de la literatura infantil: *Sobre ruedas, Sombreros en venta* y *Mamá Ganso*.

Poco después de que se mudara a la calle Varick, Etan Patz, de seis años de edad, desapareció de su mismo barrio. A. encontraba fotografías del pequeño por todas partes (en los postes de la luz, en los escaparates, en las paredes de ladrillo) bajo el rótulo: NIÑO PERDIDO. Tal vez porque la cara de este niño no era muy distinta a la de su hijo (y aunque lo hubiera sido, no le habría importado), cada vez que veía la fotografía de su cara, no podía evitar pensar en su propio hijo y precisamente en esos términos: como un niño perdido. Etan Patz se había despedido de su madre una mañana y había bajado a esperar el autobús del colegio (era el primer día después de una larga huelga de autobuses y el niño quería ir solo, hacer ese pequeño gesto de independencia) y nadie había vuelto a verlo. Fuera lo que fuese lo sucedido, no dejó rastros. Podría haber sido secuestrado, asesinado o tal vez simplemente se hubiera ido a dar un paseo, encontrando la muerte en un sitio donde nadie podía verlo. Lo único que se sabía con seguridad era que había desaparecido, como si hubiera sido borrado de la faz de la Tierra. Los periódicos dieron una gran proyección al tema (entrevistas con los padres, con el detective que se ocupaba del caso, artículos sobre la personalidad del niño, con sus juegos y comidas favoritos) y A. comenzó a darse cuenta de que era imposible escapar a aquel desastre, contemporáneo al suyo propio, aunque sin duda mucho menos importante. Cada cosa que surgía ante sus ojos era un reflejo de lo que sucedía en su interior. Pasaban los días, y lentamente parte de su dolor emergía a la luz. Lo invadió un constante sentimiento de pérdida del que no podía deshacerse. Y había momentos en que ese sentimiento era tan grande y sofocante que parecía que no iba a abandonarlo nunca.

Semanas más tarde, a principios del verano, un mes de junio radiante y luminoso en Nueva York: la pureza de la luz bañaba los ladrillos, cielos azules y transparentes apuntaban a un celeste que hubiera encantado incluso a Mallarmé.

El abuelo de A. (por parte de su madre) comenzaba a morir poco a poco. Sólo un año antes había hecho trucos de magia en la primera fiesta de cumpleaños de su hijo, pero ahora, a los ochenta y cinco años, estaba tan débil que no podía mantenerse en pie sin ayuda, no podía moverse sin una fuerza de voluntad tan intensa que la

sola idea de hacerlo era suficiente para agotarlo. Hubo una reunión de familia en el consultorio del médico y se tomó la decisión de enviarlo al Doctor's Hospital, en la avenida East End y la calle Ochenta y ocho (el mismo hospital donde había muerto su esposa de esclerosis lateral amiotrófica —la enfermedad de Lou Gehrig— once años antes). A. estaba presente en la reunión junto a su madre y la hermana de su madre, las únicas dos hijas de su abuelo. Como ninguna de ellas podía quedarse en Nueva York, convinieron que A. se ocuparía de todo. La madre de A. tenía que volver a California a atender a su marido también gravemente enfermo y su tía estaba a punto de partir hacia París a conocer a su primera nieta, la hija recién nacida de su único hijo. Por lo visto, todo era cuestión de vida o muerte. En ese momento A. recordó una escena de la película de Fields de 1932, *Million Dollar Legs* [*A todo gas*] (tal vez porque su abuelo siempre le había recordado a W. C. Fields): Jack Oakie corre a toda velocidad para alcanzar una diligencia y le suplica al conductor que se detenga. «¡Es un asunto de vida o muerte!», grita, y el conductor responde con cinismo: «¿Y qué no lo es?».

Durante la reunión de familia, A. percibió el temor en la cara del abuelo. En determinado momento el viejo lo miró, señaló la pared de arriba del escritorio, cubierta de plaquetas metálicas, certificados enmarcados, premios y diplomas e hizo un gesto de aprobación como si dijera: «Impresionante, ¿verdad? Este tipo me cuidará bien». El anciano siempre se había dejado fascinar por esas formalidades.

—Acabo de recibir una carta del presidente del Banco Manhattan —solía decir, cuando en realidad no era más que una circular.

Sin embargo, aquel día en el consultorio del médico, A. sintió compasión ante la negativa del viejo a reconocer lo que tenía delante de sus narices.

—Todo esto me parece bien, doctor —dijo su abuelo—, sé que usted va a curarme.

Y luego, casi contra su voluntad, A. se sorprendió a sí mismo admirando aquella capacidad de negación. Ese mismo día, más tarde, ayudó a su abuelo a preparar un pequeño bolso para llevar al hospital. El viejo metió tres o cuatro objetos para sus trucos de magia entre sus cosas.

—¿Para qué llevas eso? —le preguntó A.

—Para entretener a las enfermeras —respondió su abuelo—, sólo por si la estancia se vuelve aburrida.

A. decidió quedarse en el apartamento de su abuelo mientras el viejo estuviera en el hospital. El lugar no podía quedar cerrado (alguien tenía que pagar las cuentas, recoger la correspondencia, regar las plantas) y además resultaría más cómodo que vivir en la calle Varick. Por encima de todas las cosas, debía mantener la ilusión de que el anciano iba a volver. Hasta tanto la muerte no estuviera allí, siempre cabía la posibilidad de que no llegara, y había que confiar en esa posibilidad, por remota que fuera.

A. estuvo en el apartamento de su abuelo durante las seis o siete semanas siguientes. Era el mismo lugar que había visitado desde su más tierna infancia: un edificio alto, amplio y de forma extraña en la esquina de Central Park South y Columbus Circle. A. se preguntó cuántas horas habría pasado en su niñez mirando el tráfico que daba vueltas alrededor de la estatua de Cristóbal Colón. Desde esas mismas ventanas del sexto piso había contemplado los desfiles del Día de Acción de Gracias, había sido testigo de la construcción del Coliseo y se había pasado tardes enteras contando la gente que pasaba por las calles de abajo. Ahora estaba otra vez en aquel lugar, con la mesa de teléfono china, la colección de animales de cristal de su abuela y el viejo humidificador. De repente había regresado al mundo de su infancia.

A. tenía la esperanza de reconciliarse con su esposa y cuando ella accedió a ir a la ciudad con su hijo y pasar unos días en el apartamento, pensó que podría producirse un verdadero cambio. Alejados de los objetos y preocupaciones de sus propias vidas, parecieron adaptarse con facilidad a aquel ambiente neutral. Pero en aquel momento, ninguno de los dos estaba dispuesto a admitir que aquello era sólo una ilusión, un acto de nostalgia combinado con un ejercicio de esperanza infundada.

Todas las tardes A. tomaba dos autobuses para ir al hospital, pasaba una hora o dos con su abuelo y regresaba por la misma ruta por donde había venido. Aquella rutina funcionó bien durante unos diez días, pero entonces el tiempo cambió, una terrible ola de calor asoló Nueva York y la ciudad se convirtió en una pesadilla de sudor, agobio y ruido. Nada de esto era bueno para el pequeño (encerrado en el apartamento con un barboteante acondicionador de aire o paseando con su madre por las calles sofocantes) y como el tiempo se negaba a cambiar (humedad récord durante varias semanas seguidas) A. y su esposa decidieron que ella y el niño debían volver al campo.

Se quedó solo en la casa de su abuelo, donde cada día era una réplica del anterior. Conversaciones con el médico, el viaje al hospital, contratar y despedir enfermeras privadas, escuchar las quejas de su abuelo, acomodarle las almohadas. Cada vez que era testigo de la desnudez del viejo, sentía un escalofrío de horror: sus miembros enflaquecidos, los testículos encogidos, el cuerpo reducido a menos de cuarenta y cinco kilos. En una época había sido un hombre corpulento, cuyo vientre abultado y ufano había precedido cada uno de sus pasos en el mundo, pero ahora apenas si estaba allí. Poco tiempo antes, A. había experimentado otra muerte, tan súbita que no había alcanzado a hacerse a la idea de su certeza; sin embargo, ahora estaba ante otro tipo de muerte. Y fue ese desvanecerse lento y mortal, ese abandonarse de la vida en el corazón de la vida, lo que por fin le enseñó lo que él había sabido siempre.

Casi todos los días había una llamada de la antigua secretaria de su abuelo, una mujer que había trabajado en la oficina durante más de veinte años. Después de la muerte de su abuela, ella se había convertido en la acompañante femenina más estable de su abuelo, la mujer respetable que el anciano mostraba en público en las ocasiones formales: reuniones familiares, bodas, funerales. Cada vez que llamaba, hacía un sinfín de preguntas sobre la salud de su abuelo y luego le pedía a A. que se ocupara de organizar una visita al hospital. El problema era su propia salud deficiente, pues a pesar de no ser vieja (no llegaba a los setenta) sufría el mal de Parkinson y hacía tiempo que vivía en una residencia en el Bronx. Después de numerosas conversaciones telefónicas (su voz sonaba tan débil al otro lado de la línea que A. necesitaba de todo su poder de concentración para entender apenas la mitad de lo que decía), A. quedó en encontrarse con ella frente al Metropolitan Museum, donde un autobús de la residencia dejaba a los pacientes ambulatorios una vez por semana para que pasaran una tarde en Manhattan. Precisamente aquel día llovió por primera vez en casi un mes. A. llegó con anticipación y la esperó durante más de una hora en la escalinata del museo, protegiéndose de la lluvia con un periódico. Por fin desistió, no sin antes dar un último paseo por la zona. Fue entonces cuando la encontró: una o dos manzanas más arriba sobre la Quinta Avenida, debajo de un arbolito patético, como si quisiera resguardarse de la lluvia. Llevaba un gorro de plástico en la cabeza y se apoyaba en un bastón. Tenía el cuerpo inclinado hacia delante, la vista fija en la acera mojada y estaba completamente rígida, como si temiera dar un paso. Otra vez habló con aquella voz débil y A. casi tuvo que apretar la oreja contra su boca para oírla; sólo para escuchar comentarios estúpidos: que el conductor del autobús se había olvidado de afeitarse

y que aquel día no habían repartido el periódico. Aquella mujer siempre le había resultado pesada, e incluso en la época en que ella se encontraba bien de salud, A. no había sido capaz de soportarla más de cinco minutos seguidos. Ahora se sentía casi enfadado con ella y odiaba la forma en que parecía esperar su compasión, así que la castigó mentalmente por ser una criatura horrible y egocéntrica.

Pasaron más de veinte minutos antes de que pudiera encontrar un taxi, y luego siguió la interminable ordalía de acompañarla hasta el bordillo de la acera y meterla dentro del coche. Sus zapatos raspaban sobre la acera: un par de centímetros y luego una pausa, otro par de centímetros, y otro par más… Mientras tanto, él hacía todo lo que estaba a su alcance para animarla. Cuando llegaron al hospital y por fin pudo sacarla del asiento posterior del taxi, emprendieron el lento viaje hacia la entrada. Al llegar a la puerta, justo cuando A. comenzaba a pensar que lo lograrían, ella se paralizó; la invadió el pánico de no poder moverse y no pudo continuar. A. le habló e intentó coaccionarla con delicadeza para que avanzara, pero ella no dio un solo paso. La gente entraba y salía —médicos, enfermeras, visitantes— y ellos seguían allí, A. y la mujer indefensa, en medio de aquel tráfico humano. Entonces A. le dijo que se quedara donde estaba (como si hubiera podido hacer otra cosa), entró en la recepción del hospital, donde encontró una silla de ruedas vacía y se la llevó ante la mirada recelosa de una enfermera. Luego ayudó a su indefensa compañera a subir a la silla y la empujó por el vestíbulo en dirección al ascensor, ignorando los gritos de la enfermera:

—¿Es una paciente? ¿Esa mujer es una paciente? Las sillas de ruedas son sólo para pacientes.

Cuando la empujó dentro de la habitación de su abuelo, el anciano estaba amodorrado, ni dormido ni despierto, reclinado en medio de su sopor y al borde de la consciencia. Al oírlos entrar se despertó un poco y luego, cuando por fin comprendió lo que ocurría, sonrió por primera vez en semanas. De repente sus ojos se llenaron de lágrimas, cogió la mano de la mujer y le dijo a A., como si se dirigiera al mundo entero (aunque débilmente, muy débilmente):

—Shirley es mi amor. Shirley es la mujer que yo amo.

A finales de julio, A. decidió pasar un fin de semana fuera de la ciudad. Quería ver a su hijo y necesitaba tomarse un descanso lejos de la ciudad y del hospital. Su esposa dejó al niño con sus padres y se fue a Nueva York. No recuerda lo que hicieron aquella tarde en la ciudad, pero sí que a última hora de la tarde llegaron a la playa de

Connecticut donde el niño había pasado el día con sus abuelos. A. encontró a su hijo sentado en un columpio y las primeras palabras que pronunció (tras ser adoctrinado por su abuela durante toda la tarde), fueron sorprendentes por su lucidez:

—Estoy muy contento de verte, papi —dijo.

Pero sin embargo su voz sonaba extraña. Daba la impresión de que le faltaba el aliento y pronunciaba cada palabra con sílabas entrecortadas. A. no tenía dudas de que algo iba mal. Insistió en marcharse de la playa de inmediato y volver a la casa. A pesar de que el niño estaba de buen humor, aquella voz extraña y mecánica seguía surgiendo de su boca, como si fuera el muñeco de un ventrílocuo. Estaba extremadamente agitado y su pecho jadeaba —dentro fuera, dentro fuera— como la respiración de un pájaro pequeño. Una hora después, A. y su esposa buscaban una lista de pediatras locales e intentaban encontrar alguno en casa (era viernes por la noche a la hora de cenar). Después de la quinta o sexta llamada, lograron hablar con una mujer joven que acababa de montar un consultorio en el pueblo. Por casualidad estaba todavía en la consulta y les dijo que fueran de inmediato. Quizá porque era nueva en su trabajo o bien porque tenía un temperamento nervioso, su examen del pequeño llenó a A. y a su esposa de pánico. Sentó al niño sobre la mesa, le auscultó el pecho, contó sus respiraciones por minuto, observó sus orificios nasales dilatados y el color azulado de la piel de su rostro. Luego se precipitó por la consulta, intentando montar un complicado respirador: una máquina de vapor con una capucha que parecía una reminiscencia de las cámaras del siglo XIX. Pero el niño se negaba a dejar la cabeza bajo la capucha y el zumbido del vapor frío lo asustaba. Entonces la doctora probó con una inyección de adrenalina.

—Lo intentaremos con esto —dijo—, y si no funciona le daremos otra. —Esperó unos minutos, volvió a auscultarlo y a contar sus inspiraciones y le dio una segunda inyección. Aun así no consiguió ningún efecto—. No puedo hacer nada más —dijo—, tendremos que llevarlo al hospital.

Hizo la llamada telefónica pertinente, y con una furiosa energía que parecía surgir de hasta el último poro de su pequeño cuerpo, les indicó a A. y a su esposa cómo seguirla al hospital y los condujo afuera, desde donde partieron en coches separados. Su diagnóstico era neumonía con complicaciones asmáticas, lo cual se confirmó en el hospital después de rayos X y pruebas más sofisticadas.

Llevaron al niño a una habitación especial en el pabellón

infantil, donde las enfermeras lo pincharon y lo zarandearon, lo obligaron a tragar una medicina mientras lloraba a voz en cuello, le conectaron suero y lo cubrieron con una cámara de plástico transparente por la cual entraba oxígeno a través de una válvula en la pared. El niño permaneció en aquella cámara durante tres días y tres noches. Sus padres tenían permitido estar con él todo el tiempo, así que hacían turnos para sentarse junto a su cuna, con la cabeza y los brazos debajo de la cámara, leyéndole libros, contándole cuentos o haciendo juegos, mientras el otro se quedaba en la pequeña sala de lectura reservada a los adultos, mirando las caras de otros padres que también tenían niños en el hospital. Ninguno de aquellos desconocidos se atrevía a hablar con los demás, pues era evidente que todos pensaban sólo en una cosa, y hablar de ello no hubiera mejorado las cosas.

Para los padres del niño fue una experiencia agotadora, ya que la medicina que le aplicaban por vía venosa se componía fundamentalmente de adrenalina y eso le confería una energía extraordinaria —muy superior a la normal en un niño de dos años—, así que se pasaban la mayor parte del tiempo intentando calmarlo y tratando de evitar que saliera de la cámara de oxígeno. Sin embargo, para A. todo esto no tenía importancia. La enfermedad del niño y la certeza de que si no lo hubieran llevado al médico a tiempo podría haber muerto hacían que todos aquellos esfuerzos le parecieran una nimiedad (además del horror que lo asaltaba al pensar qué hubiera ocurrido si él y su esposa se hubieran quedado a pasar la noche en la ciudad, dejando al niño con los abuelos, que a su edad ya habían dejado de preocuparse por los pequeños detalles y que incluso se habían burlado de A. cuando él reparó en los primeros síntomas). La mera posibilidad de que el niño muriera, la sola idea de la muerte que había irrumpido en su mente en la consulta del médico, era suficiente para que tratara su convalecencia como una especie de resurrección, un milagro concedido por las leyes del azar.

Su esposa, sin embargo, comenzó a dar muestras de agotamiento.

—Me voy, no puedo controlarlo —dijo en cierta ocasión, tras acercarse a A. en la sala de espera de padres; y en su voz había tanto resentimiento, tanto enfado y exasperación que en el interior de A. algo se hizo pedazos.

Con estupidez y crueldad, sintió deseos de castigar a su esposa por su egoísmo y en aquel preciso instante toda la nueva armonía que había nacido entre ellos en el último mes se desvaneció. Por primera

vez en todos los años que llevaban juntos, sintió rabia hacia ella. Salió enfurecido de la sala y se dirigió a la habitación de su hijo.

La nada moderna. Interludio sobre la fuerza de vidas paralelas.

Ese otoño en París asistió a una pequeña fiesta ofrecida por un amigo, J., un conocido escritor francés. Entre los invitados había otra norteamericana, una erudita especializada en poesía francesa moderna que le habló de un libro que estaba a punto de publicar: una selección de escritos de Mallarmé. ¿Acaso A. habría traducido alguna vez a Mallarmé?

El hecho es que así era. Hacía más de cinco años, poco después de mudarse al apartamento de Riverside Drive, había traducido una serie de fragmentos que Mallarmé escribió junto al lecho de muerte de su hijo, Anatole, en 1879. Eran escritos muy oscuros, notas para un poema que nunca escribiría, y no fueron descubiertos hasta finales de la década de los cincuenta. En 1974, A. había hecho un borrador de treinta o cuarenta de ellos y luego había abandonado el manuscrito. Cuando regresó de París a su habitación de la calle Varick (en diciembre de 1979, exactamente cien años después de que Mallarmé escribiera aquellas notas fúnebres para su hijo), A. buscó la carpeta de los borradores y comenzó a trabajar en una versión final. Esta traducción se publicaría más tarde en la *Paris Review*, junto con una foto de Anatole con traje de marinero. De las notas de introducción: «El 6 de octubre de 1879, Anatole, el único hijo de Mallarmé, murió a la edad de ocho años después de una prolongada dolencia. La enfermedad, diagnosticada como reumatismo infantil, había afectado gradualmente a cada uno de sus miembros hasta atacar el cuerpo entero del niño. Durante meses, Mallarmé y su esposa se sentaron impotentes junto al lecho del niño, mientras los médicos le suministraban diversas medicinas y probaban tratamientos sin éxito. Más adelante lo trasladaron al campo y luego regresaron con él a la ciudad. El 22 de agosto, Mallarmé le escribió una carta a su amigo Henry Ronjon, donde le hablaba de “la lucha entre la vida y la muerte que está librando nuestro querido hijo […] Pero el verdadero dolor es que este pequeño ser podría desaparecer. Confieso que es demasiado para mí; no puedo enfrentarme a esa idea”».

A. advirtió que fue precisamente aquella idea la que lo indujo a regresar a aquellos textos. El acto de traducirlos no fue un simple ejercicio literario, sino una forma de revivir su propio momento de pánico en la consulta del médico aquel verano: «es demasiado para mí, no puedo enfrentarme a esa idea». Pues había sido entonces, tal como advertiría más tarde, cuando había comprendido el verdadero

significado de la paternidad: la vida de su hijo le importaba más que la suya, y si su propia muerte hubiese servido para salvar a su hijo, la habría aceptado sin dudar. Por lo tanto, justo en aquel momento de terror se había convertido, de una vez para siempre, en el padre de su hijo. Tal vez la traducción de esos treinta o cuarenta fragmentos de Mallarmé fuera algo insignificante, pero para él era como ofrecer una plegaria de agradecimiento por la vida de su hijo. ¿Una plegaria a quién? Quizá a nada, o a su sentido de la vida. A *la nada moderna*.

tú puedes, con tus pequeñas

manos arrastrarme

a tu tumba — tú

tienes derecho —

— yo

que te sigo, yo

me dejo llevar —

— pero si tú

quieres, hagamos los dos…

una alianza

un himeneo, soberbio

— y la vida

que queda en mí

la usaré para —

*

no — nada

que ver con las grandes

muertes — etc.

— mientras sigamos

viviendo, él

vivirá — en nosotros

sólo después de nuestra

muerte él estará muerto

— y las campanas

de los Muertos tocarán por él

*

zarpa —

navega

río,

tu vida que

pasa, que fluye

*

Puesta de sol

y viento

ahora desvanecido, y

viento de la nada

que respira

aquí la moderna

? nada)

*

la muerte — susurra

suavemente

— yo no soy nadie —

ni siquiera sé quién soy

(pues los muertos no

saben que están

muertos —, ni siquiera que mueren

— al menos

por los niños

— o

héroes — muertes

súbitas

pues de lo contrario

mi belleza está

hecha de los últimos

momentos —

lucidez, belleza

rostro — de lo que sería

yo, sin mí mismo

*

¡Oh! tú entiendes

que si acepto

vivir — que parezca

que te olvido —

es para

alimentar mi dolor

— de modo que este

aparente

olvido

puede brotar de un

modo más

horrible en lágrimas, en

algún momento

fortuito, en

medio de esta

vida, cuando tú

te me aparezcas

*

verdadero duelo en

el apartamento

— no en el cementerio —

muebles

*

encontrar sólo

ausencia —

— en presencia

de pequeñas ropas — etc. —

no — no

dejaré

la nada

padre — siento que la nada

me invade

Comentario breve sobre la palabra *aire*.

La primera vez que oyó esa palabra en conexión con su hijo fue cuando le enseñó una fotografía del niño a su buen amigo R., un poeta americano que había vivido ocho años en Amsterdam. Aquella noche estaban tomando unas copas en un bar, rodeados por una multitud de cuerpos y música estridente. A. sacó la fotografía de su cartera y se la pasó a R., que la estudió durante un largo rato. Luego se volvió hacia A.

—Tiene un aire a Tito —le dijo con gran emoción en la voz.

Un año más tarde, poco después de que se publicara «Una tumba para Anatole» en la *Paris Review*, A. visitó a R. y éste (que para entonces le había cogido mucho cariño al hijo de A.) le dijo:

—Hoy me ha pasado algo increíble. Estaba en una librería, mirando varias revistas, abrí por casualidad la *Paris Review* y vi una foto del hijo de Mallarmé. Por un instante creí que era tu hijo, pues el parecido era asombroso.

—Pero era mi traducción —respondió A.—; yo fui el que les hizo poner esa fotografía. ¿No lo sabías?

—No alcancé a leerlo —dijo R.—, la fotografía me impresionó tanto que cerré la revista, la puse de nuevo en su estante y salí de la tienda.

Su abuelo vivió otras dos o tres semanas. A. regresó al apartamento frente a Columbus Circle, su hijo ya fuera de peligro y su matrimonio en un permanente punto muerto. Tal vez ésos hayan sido sus peores días: no podía trabajar ni pensar. Comenzó a descuidarse, se alimentaba sólo de comidas nocivas (congelados, *pizza*, fideos chinos) y abandonó la limpieza del apartamento: ropa tirada en un rincón de la habitación y el fregadero de la cocina lleno de platos sucios. Se dedicó a mirar viejas películas en televisión y a leer novelas baratas de misterio, echado en el sofá y fumando un cigarrillo tras otro. No intentó comunicarse con ninguno de sus amigos y la única persona a la cual llamó —una chica que había conocido en París cuando tenía dieciocho años— se había mudado a Colorado.

Una noche, sin ninguna razón en particular, salió a caminar por la aburrida zona oeste de la calle Cincuenta y se metió en un bar de alterne. Mientras tomaba una cerveza en la mesa, una voluptuosa joven desnuda se sentó a su lado. La chica se aproximó cada vez más y comenzó a describirle todas las cosas lascivas que podría hacerle en «la habitación del fondo» si estaba dispuesto a pagar. Sus proposiciones eran tan directas y en cierto modo graciosas que él acabó aceptando. Por fin decidieron que le chuparía el pene, pues afirmaba tener un talento extraordinario para aquella actividad, y en efecto se dedicó a la tarea con un entusiasmo sorprendente. Unos minutos más tarde, en el preciso instante en que se corría dentro de su boca con un largo y palpitante chorro de semen, A. tuvo una visión que lo ha acompañado desde entonces: cada eyaculación contiene miles de millones de espermatozoides —o más o menos la cantidad equivalente al número de habitantes del planeta— y eso significa que cada hombre guarda en sí mismo el potencial de un mundo entero. Y en lo que ocurriría, si esto pudiera ocurrir, se encuentra toda la gama de posibilidades: las semillas de idiotas y genios, de bellos y deformados, de santos, catatónicos, ladrones, corredores de bolsa y equilibristas. Cada hombre, por lo tanto, es un mundo entero y alberga en sus propios genes un decálogo de toda la humanidad. O, como dice Leibniz: «cada sustancia viva es un perpetuo espejo viviente del universo». Pues el hecho es que estamos formados por la misma materia que surgió de la primera explosión, de la primera chispa en el vacío infinito del espacio. O al menos eso se dijo a sí mismo, en aquel momento, mientras su pene estallaba en la boca de la mujer desnuda cuyo nombre ha olvidado. Pensó: la irreductible mónada. Y luego, como si por fin lograra asimilarlo, pensó en la célula microscópica y furtiva que se había abierto camino en el cuerpo de su mujer, unos tres años antes, para convertirse en su hijo.

Por otra parte, nada. Languidecía, sudaba en el calor del

verano. Como un Oblomov contemporáneo acurrucado en su sofá, no se movía a no ser que fuera imprescindible.

En el apartamento de su abuelo había una televisión por cable, con más canales de los que A. supiera que existían. Cada vez que lo encendía, había algún partido de béisbol, de modo que no sólo pudo seguir a los Yankees y Mets de Nueva York, sino también al Red Sox de Boston, los Phillies de Filadelfia y los Braves de Atlanta. Eso además de los pequeños privilegios extra ofrecidos por la tarde: los partidos de las ligas japonesas más importantes, por ejemplo (y su fascinación por el constante retumbar de tambores durante el partido) o, más extraño todavía, los campeonatos de la liga juvenil de Long Island. Sumergirse en aquellos partidos era permitir que su mente entrara en un mundo puramente formal. A pesar de la agitación de la cancha, el béisbol le parecía una imagen inamovible, y por lo tanto un lugar donde su mente podía descansar, segura en su refugio, protegida de los caprichos del mundo.

Se había pasado toda la infancia jugando al béisbol. Desde los primeros días sombríos de principios de marzo hasta las tardes frías de finales de octubre. Había jugado bien, con una devoción casi obsesiva. El béisbol no sólo le había dado una idea de sus propias posibilidades y lo había convencido de que no estaba del todo perdido ante los ojos de los demás, sino que también lo había ayudado a salir del encierro solitario de su temprana infancia. Lo había iniciado en el mundo de los demás, pero al mismo tiempo era algo que podía guardar dentro de sí. El béisbol era un terreno potencialmente rico en sueños y se pasaba todo el tiempo fantaseando sobre él, imaginándose con el uniforme de los Giants de Nueva York, corriendo hacia la tercera base en el Club de Polo, mientras la multitud gritaba vivas al oír su nombre anunciado en los altavoces. Día tras día, cuando llegaba a su casa del colegio, arrojaba una pelota de tenis contra los escalones y soñaba que cada movimiento era parte del campeonato de la serie mundial que se desarrollaba en su cabeza. Siempre acababa con dos fuera de juego al final de la novena, un hombre en la base y los Giants perdiendo por un punto. Él era siempre el bateador y siempre conseguía el *home run* de la victoria.

Mientras pasaba aquel verano sentado en el apartamento de su abuelo, comenzó a darse cuenta de que para él el béisbol simbolizaba el poder de la memoria. Memoria en ambos sentidos de la palabra: como un catalizador para recordar su propia vida y como una estructura artificial para ordenar el pasado histórico. Por ejemplo, 1960 era el año en que Kennedy fue elegido presidente; también fue el año del Bar Mitzvah de A., o sea el año en que teóricamente se había

convertido en un hombre. Pero la primera imagen que le viene a la memoria cuando se menciona el año 1960 es el *home run* de Bill Mazeroski que venció a los Yankees en la serie mundial. Todavía puede ver la pelota pasando por encima de la defensa del Campo de Forbes —aquella barrera alta y oscura, completamente cubierta de números blancos—, y al recordar las sensaciones de aquel momento, de aquel súbito y asombroso instante de dicha, es capaz de volver a entrar en su propio pasado, de situarse en un mundo que de otro modo estaría perdido.

Lee en un libro que desde 1893 (un año antes del nacimiento de su abuelo), cuando trasladaron el montículo del lanzador tres metros más atrás, la forma del campo de juego no ha cambiado. El diseño romboidal forma parte de nuestra conciencia. Su prístina geometría de líneas blancas, hierba verde y tierra marrón es un icono tan familiar como las barras y estrellas. A diferencia de casi todos los acontecimientos de la historia de América del último siglo, el béisbol ha permanecido estable. Con la excepción de pequeños cambios (el césped artificial o el diseño de los bates), el juego que se practica hoy día es muy similar al que jugaba Wee Willie Keeler y los antiguos Baltimore Orioles: aquellos jóvenes de las fotografías que llevan mucho tiempo muertos, con sus enormes bigotes y sus poses heroicas.

El juego de hoy es apenas una variación del pasado. El ayer es un eco del presente y el mañana será un presagio de lo que ocurrirá el año próximo. El pasado del béisbol profesional está intacto. Hay un registro de cada partido jugado, una estadística para cada golpe errado y para cada pelota que entró en la línea de base. Uno puede estudiar las distintas competiciones, comparar jugadores y equipos y hablar de los muertos como si todavía estuvieran vivos. Jugar al béisbol en la infancia implica al mismo tiempo imaginarse jugando como adulto, y el poder de esta fantasía sigue presente durante la transmisión de cualquier partido. A. se preguntó cuántas horas de su infancia habría pasado tratando de imitar la forma de batear de Stan Musial (pies juntos, rodillas flexionadas, espalda inclinada en una rígida curva francesa) o la forma de atajar de Willie Mays. Por otra parte, aquellos que se convirtieron en jugadores profesionales están viviendo los sueños de su niñez, como si les pagaran para que continuaran siendo niños. La profundidad de estos sueños no debe ser subestimada. A. recuerda cómo, en su propia infancia, confundía las últimas palabras de la oración de la Pascua, «el año próximo en Jerusalén» con la eterna y esperanzada muletilla de «ya verán el año próximo» de los seguidores desilusionados, como si una cosa fuera consecuencia de la otra y ganar el trofeo significara entrar en la tierra prometida. Por alguna razón, su mente relacionaba el béisbol con la

experiencia religiosa.

Fue justo entonces, cuando A. comenzaba a hundirse en las arenas movedizas del béisbol, que murió Thurman Munson. A. recordó que Munson había sido el primer capitán de los Yankees después de Lou Gehrig, que su abuela había muerto de la misma enfermedad que Lou Gehrig y que la muerte de su abuelo llegaría poco después de la de Munson.

Los periódicos estaban llenos de artículos sobre el *catcher*. A. siempre había admirado el juego de Munson en el campo, el golpe rápido de su bate, las carreras, el corpulento cuerpo avanzando hacia las bases, la rabia que parecía consumirlo cuando tenía que quedarse detrás del bateador. Ahora A. estaba conmovido al enterarse del trabajo de Munson con niños y los problemas que había tenido con su propio hijo hiperactivo. Daba la impresión de que todo se repetía. La realidad era como una caja china, una serie infinita de recipientes dentro de otros recipientes. Porque aquí otra vez, de la forma más inesperada, se repetía el mismo tema: la maldición del padre ausente. Por lo visto sólo Munson tenía el poder de calmar a su pequeño hijo, y en cuanto él llegaba a casa, los ataques del niño cesaban, sus rabietas desaparecían. Munson estaba aprendiendo a pilotar un avión para ir a su casa más a menudo durante la temporada de partidos y dedicar más tiempo a su hijo, pero fue precisamente un accidente aéreo lo que acabó con su vida.

Era inevitable que los recuerdos del béisbol se entremezclaran con los de su abuelo. Había sido él quien le había llevado a su primer partido, quien le había hablado de los viejos jugadores y le había enseñado que en béisbol se disfruta tanto de la conversación como de la observación. Cuando A. era pequeño, lo llevaban a la oficina de la calle Cincuenta y siete y allí jugaba con las máquinas de escribir y las calculadoras hasta que el abuelo estaba listo para marchar. Entonces salían juntos y daban un lento paso por Broadway. El ritual siempre incluía unas cuantas rondas en las máquinas de una sala de juegos, una comida rápida y luego el metro rumbo a uno de los estadios de béisbol de la ciudad. Ahora, a pesar de que su abuelo se estaba muriendo, seguían hablando de béisbol. Era el único tema en el que aún podían discutir de igual a igual. Cada vez que A. iba a visitarlo al hospital, le llevaba un ejemplar del *New York Post*, se sentaba junto a la cama del anciano y le leía los resultados de los partidos del día anterior. Era su último contacto con el mundo exterior y resultaba inocuo, como una serie de mensajes en clave que podía comprender con los ojos cerrados. Cualquier otra cosa hubiera sido demasiado para él.

Casi al final, con una voz apenas audible, su abuelo le contó que había comenzado a recordar su vida. Había estado escarbando en los días de su infancia en Toronto, reviviendo hechos que habían tenido lugar hacía ochenta años: cómo defendía a su hermano de una banda de gamberros o cómo repartía el pan a las familias judías del barrio los viernes por la tarde. Todas las cosas triviales, olvidadas durante largo tiempo, volvían a él mientras yacía inmóvil en la cama y cobraban la importancia de iluminaciones espirituales.

—Estar aquí me da la oportunidad de recordar —le dijo a A., como si acabara de descubrir en sí mismo un nuevo poder.

A. podía percibir el placer que le causaban aquellos recuerdos y cómo, poco a poco, comenzaban a vencer al dolor que en aquellas últimas semanas se reflejaba en la cara de su abuelo. La memoria era lo único que lo mantenía vivo, y daba la impresión de que intentaba resistirse a la muerte durante el mayor tiempo posible sólo para poder seguir recordando.

Lo sabía, aunque no se atreviera a admitirlo. Hasta la última semana siguió hablando de regresar a su apartamento y no mencionó la palabra *muerte* ni una sola vez. Incluso el día señalado, esperó hasta el último momento para decir adiós. A. se marchaba, iba a salir de la habitación después de su visita, cuando su abuelo le pidió que volviera. Entonces A. se acercó a la cama y el anciano le cogió la mano y la apretó con todas sus fuerzas durante un largo, largo rato. Por fin, A. se inclinó y besó la mejilla de su abuelo, sin que ninguno de los dos dijera una sola palabra.

A. recuerda a un intrigante, a un especulador, un hombre de extraño y grandioso optimismo. ¿A quién si no podría habérsele ocurrido con seriedad llamar a su hija Queenie[3]? Pero cuando la niña nació, él comentó que sería una reina y no pudo resistir la tentación. Vivió del engaño, de los gestos simbólicos, de la ilusión de ser el centro de atención. Muchos chistes, muchos compinches y un tremendo sentido de la oportunidad. Apostaba a escondidas, engañaba a su mujer (cuanto más viejo se hacía él más jóvenes eran las chicas) y nunca perdió el gusto por ninguna de las dos cosas. Sus expresiones eran especialmente ampulosas; una toalla no era nunca una toalla sino «una toalla rusa»; un drogadicto era un «morfinómano» y nunca decía «vi…», sino «he tenido oportunidad de observar…». De ese modo lograba inflar el mundo en que vivía para convertirlo en un lugar más imponente y exótico. Se comportaba como un personaje importante y disfrutaba de los efectos secundarios de su interpretación: los jefes de camarero lo llamaban señor B., los chicos de los recados sonreían ante

sus propinas excesivas y todo el mundo se quitaba el sombrero ante él. Había llegado a Nueva York desde Canadá poco después de la primera guerra mundial, un pobre chico judío resuelto a triunfar, y al final lo había logrado. Nueva York era su gran pasión, y al final de sus días se negó a mudarse con su hija a la soleada California con una excusa que acabaría convirtiéndose en un refrán popular: «No puedo dejar Nueva York. Aquí es donde está la acción».

A. recuerda un día cuando tenía cuatro o cinco años. Sus abuelos habían venido de visita y el abuelo hizo un truco de magia para él con un objeto que había comprado en una tienda de baratijas. En la visita siguiente, A. tuvo una rabieta porque el abuelo no había traído nada para hacer un truco nuevo. A partir de entonces, siempre llevaba consigo un nuevo objeto mágico: monedas que desaparecían, pañuelos de seda que aparecían de la nada, una máquina que convertía trozos de papel en dinero, una gran pelota de goma que se convertía en cuatro pelotas más pequeñas cuando uno la apretaba en la mano, un cigarrillo que se apagaba en un pañuelo sin dejar señal, un jarro de leche que se volcaba en un cono de papel sin que éste chorreara. Lo que había comenzado como una gracia para entretener a su nieto se convirtió en una verdadera vocación y el abuelo pasó a ser un gran mago amateur, un hábil prestidigitador que se enorgullecía de su carnet de miembro de la Asociación de Magos. En todas las fiestas infantiles de A., él participaba con su magia y continuó haciendo trucos hasta el último año de su vida. Actuaba en las asociaciones para la tercera edad de Nueva York junto a una amiga (una mujer desaliñada con una gran cabellera roja) que cantaba acompañándose con un acordeón y lo presentaba como el Gran Zavello. Estaba tan versado en las fórmulas mágicas del embuste, había hecho tantos negocios logrando que la gente confiara en él (haciéndoles creer que algo que no estaba allí sí lo estaba y viceversa), que le resultaba muy fácil subir al escenario y engañarlos de un modo más formal. Tenía la habilidad de captar el interés de la gente y era evidente que disfrutaba siendo el centro de atención. No hay nadie menos cínico que un mago. Tanto él como todos los demás saben que lo que hace es una farsa, así que la función del truco no es exactamente la de engañar al público, sino la de complacerlos en su deseo de ser engañados. En el transcurso de unos pocos minutos la relación causa y efecto se vuelve imprecisa y se contradicen las leyes de la naturaleza. Tal como lo expresaba Pascal en sus *Pensées*: «Es imposible tener causas fundadas para no creer en los milagros».

El abuelo de A., sin embargo, no se contentaba sólo con la magia. Disfrutaba en igual medida contando chistes, que él llamaba «cuentos» y apuntaba en una libreta que llevaba en el bolsillo de la

chaqueta. En todas las reuniones familiares sacaba su libreta, la estudiaba en un rincón de la habitación, la volvía a poner en el bolsillo, se sentaba en una silla y se pasaba una hora contando historias absurdas. Otra vez el recuerdo de la risa, pero no como en el caso de S. una risa que surgía de las entrañas, sino una larga y monótona espiral de sonido que empezaba como un jadeo y se convertía poco a poco en un silbido cromático cada vez más débil. Así es como a A. le gustaría recordarlo: sentado en aquella silla haciendo reír a todo el mundo.

Sin embargo, la mayor habilidad de su abuelo no residía ni en la magia ni en los chistes, sino en una especie de poder extrasensorial que mantuvo intrigada a toda la familia durante años. Era un juego llamado el Hechicero: el abuelo de A. sacaba un mazo de cartas, le pedía a alguien que cogiera una cualquiera y que se la mostrara a todos los demás; por ejemplo, el cinco de corazones. Luego iba hasta el teléfono, levantaba el auricular y pedía hablar con el hechicero.

—Eso es —decía—, quiero hablar con el hechicero.

Un momento después le pasaba el teléfono a los demás y todos escuchaban una voz de hombre que repetía una y otra vez: «cinco de corazones, cinco de corazones, cinco de corazones, cinco de corazones». Luego daba las gracias al hechicero, colgaba el teléfono y se quedaba allí sonriendo a todo el mundo.

Años más tarde, cuando le explicó el truco a A., todo pareció muy sencillo. Su abuelo y un amigo habían acordado actuar de hechiceros el uno para el otro. La pregunta «¿puedo hablar con el hechicero?» era una clave, tras la cual el hombre al otro lado de la línea comenzaba a nombrar los palos: espadas, corazones, diamantes, tréboles. Cuando mencionaba el palo correcto, el que llamaba decía una palabra convenida y el hechicero empezaba con la letanía de números: as, dos, tres, cuatro, cinco, etcétera. Cuando llegaba al número indicado, el que llamaba volvía a decir algo y el hechicero se detenía y comenzaba a repetir los dos elementos juntos: cinco de corazones, cinco de corazones, cinco de corazones.

El Libro de la Memoria, volumen seis.

Le parece extraordinario, incluso en la ordinaria realidad de la experiencia, tener los pies sobre la tierra, sentir cómo sus pulmones se contraen y se expanden con el aire que respira, saber que si pone un pie frente al otro será capaz de caminar desde donde está hacia donde quiere ir. Le parece extraordinario que algunas mañanas, poco después

de despertar, cuando se agacha para atarse los cordones, lo inunde una dicha tan intensa, una felicidad tan natural y armoniosamente a tono con el mundo, que le permite sentirse vivo en el presente, un presente que lo rodea y lo impregna, que llega hasta él con la súbita y abrumadora conciencia de que está vivo. La felicidad que descubre en sí mismo en esos momentos es extraordinaria; y aunque no lo sea, él la encuentra extraordinaria.

A veces parece que vagamos por una ciudad sin rumbo. Vamos por una calle, giramos caprichosamente por otra, nos detenemos a admirar la cornisa de un edificio o nos agachamos a examinar una mancha de alquitrán en la acera que nos recuerda a cierto cuadro que admiramos. Observamos las caras de la gente que pasa junto a nosotros intentando imaginar su vida interior, entramos en un restaurante barato para comer, salimos otra vez y continuamos nuestro camino en dirección al río (si la ciudad tiene un río) para mirar cómo navegan los veleros o contemplar los grandes barcos anclados en el puerto; tal vez cantando para nosotros mismos mientras andamos, tal vez silbando, o tal vez intentando recordar algo que hemos olvidado. A veces caminamos por la ciudad y nos parece que no vamos a ninguna parte, que buscamos una forma de matar el tiempo y que sólo nuestra fatiga nos dirá dónde y cuándo detenernos. Pero así como un paso lleva inevitablemente a otro, un pensamiento sigue al anterior, y en el caso de que engendre más de uno (digamos dos o tres, equivalentes en todas sus consecuencias), será necesario no sólo seguir al primero hasta su conclusión, sino volver atrás, a la posición inicial, para seguir el hilo del segundo hasta su conclusión, y así sucesivamente. De este modo, si intentamos formar una imagen de este proceso en nuestras mentes, comienza a dibujarse una red de caminos, como en la representación del aparato circulatorio del hombre (corazón, arterias, venas, capilares) o como en un mapa (por ejemplo, una guía de calles, preferentemente de una ciudad grande o incluso de carreteras, como los mapas de las gasolineras con rutas que se extienden, se bifurcan y serpentean a lo largo del territorio). Lo que en realidad hacemos cuando caminamos por la ciudad es pensar de tal modo que nuestros pensamientos dibujan un trayecto, compuesto ni más ni menos que por los pasos que hemos seguido. En conclusión, podemos decir sin temor a equivocarnos que hemos hecho un viaje, aunque no hayamos salido de la habitación; podemos afirmar con seguridad que hemos estado en algún sitio, incluso si no sabemos dónde.

Saca de su estantería un librito que compró hace diez años en Amherst, Massachusetts, un souvenir de su visita a la casa de Emily Dickinson y recuerda el extraño cansancio que lo invadió aquel día en

la habitación de la poetisa; su respiración agitada, como si acabara de subir a la cumbre de una montaña. Caminó por la habitación pequeña y luminosa, miró el cubrecama blanco y los muebles pulidos, pensó en los mil setecientos poemas que se habían escrito allí e intentó verlos como parte de esas cuatro paredes. Pero no pudo, pues se dijo a sí mismo que si las palabras son una forma de estar en el mundo, el mundo ya se encontraba allí, en aquella habitación, lo cual a su vez significaba que era la habitación la que estaba presente en los poemas y no a la inversa. Ahora lee en la última página de aquel librito la torpe prosa de un escritor anónimo:

«En este dormitorio-estudio, Emily anunció que el alma podía contentarse con su propia compañía. Pero descubrió que la conciencia era un talento además de una libertad, de modo que incluso aquí era víctima de un autoaislamiento motivado por la desesperación o el temor… Por lo tanto, el visitante sensible descubre en la habitación de Emily una atmósfera que abarca los diversos sentimientos de la poetisa: arrogancia, ansiedad, angustia, resignación o éxtasis. Esta habitación, más que cualquier otro sitio concreto en la historia de la literatura americana, simboliza la tradición autóctona, resumida en Emily, de un perseverante estudio de la vida interior».

Canción para acompañar al Libro de la Memoria. *Soledad*, interpretada por Billie Holiday, en la grabación del 9 de mayo de 1941. Billie Holiday y su orquesta. Duración: tres minutos y quince segundos. Como sigue: «En mi soledad me persigues / con sueños de días pasados. / En mi soledad te burlas de mí / con recuerdos que nunca mueren…» etcétera. Con reconocimientos a D. Ellington, E. De Lange e I. Mills.

Primera alusión a la voz de una mujer. Seguirán referencias concretas sobre algunas.

Pues él cree que si la verdad tiene una voz —suponiendo que la verdad exista y que además pueda hablar—, ésta surgirá de la boca de una mujer.

También es cierto que a veces la memoria le llega en forma de voz, una voz que habla en su interior y que no es necesariamente la suya. Le habla con el tono en que se narran los cuentos a los niños, aunque a veces se burla de él, o le exige atención, o lo maldice en términos contundentes. En otras ocasiones, distorsiona adrede la historia que le cuenta, cambiando los hechos para acomodarse a sus deseos, ajustándose a un interés dramático más que a la verdad. Entonces él debe hablarle con su propia voz y ordenarle que se

detenga, devolviéndola al silencio de donde vino. En algunas ocasiones, la voz le canta; en otras, incluso susurra; y en otras más, simplemente tararea, titubea o gime de dolor. Incluso cuando no dice nada, él sabe que sigue allí, y en el silencio de esa voz callada, él espera que hable.

Jeremías: «Pero yo dije: ¡Ah, Señor Yahvé! Mira que no sé hablar, pues soy un niño. Yahvé me dijo: No digas soy un niño pues irás a todos a quienes yo te envíe y todo lo que yo te mande dirás… Luego Yahvé alargó su mano, y tocando mi boca, Yahvé me dijo: He aquí que pongo mis palabras en tu boca».

El Libro de la Memoria, volumen siete.

Primer comentario sobre el Libro de Jonás.

Uno enseguida se asombra de su singularidad en comparación con los demás libros proféticos. Esta obra breve, la única escrita en tercera persona, es la más dramática historia de soledad de la Biblia, y sin embargo, está contada desde el exterior de esa soledad, como si al sumergirse en la oscuridad el «yo» se separara de sí mismo y sólo pudiera hablar desde la perspectiva de otro. Como en la frase de Rimbaud: «*Je est un autre*».

No es que Jonás tenga escrúpulos a la hora de hablar (como Jeremías, por ejemplo), sino que se niega de plano a hacerlo: «La palabra de Yahvé fue dirigida a Jonás… Pero Jonás se levantó para huir lejos de la presencia de Yahvé».

Jonás huye. Paga el pasaje y se embarca en una nave, pero justo entonces se desencadena una gran tormenta. Los marineros temen morir ahogados y oran por la salvación. «Jonás, entretanto, había bajado a la bodega de la nave, se había acostado y dormía profundamente». El sueño como última evasión del mundo, el sueño como símbolo de soledad. Oblomov acurrucado en su sofá, soñando que vuelve a las entrañas de su madre. Jonás en el vientre del barco, Jonás en el vientre de la ballena.

El capitán del barco encuentra a Jonás y le dice que rece a su Dios. Mientras tanto los marineros echan suertes para ver quién de ellos es el responsable de la tormenta… «y cayó la suerte sobre Jonás.

»Y entonces él les respondió: “Levantadme y arrojadme al mar, y el mar se os apaciguará; pues sé que por causa mía os ha sobrevenido esta tempestad.”

»Aquellos hombres, a fuerza de remos, trataban de alcanzar tierra firme; pero no pudieron, porque el mar seguía embraveciéndose en torno a ellos…

»Levantaron pues en alto a Jonás y lo arrojaron al mar; y el mar calmó su cólera».

A pesar de la mitología popular en torno a la ballena, el enorme pez que devora a Jonás no es en absoluto un agente de destrucción. Es él quien lo salva de morir ahogado en el mar: «Rodeáronme las aguas hasta el cuello, el abismo me envolvió, las algas se enredaron en mi cabeza». En el abismo de aquella soledad, que es al mismo tiempo el abismo del silencio, Jonás se enfrenta a la oscuridad de la muerte, como si la negativa a hablar representara una idéntica negativa a volcarse a su prójimo («Jonás se levantó y huyó de la presencia de Yahvé»). Lo que equivale a decir: el que busca la soledad busca el silencio; el que no habla está solo, incluso en la muerte. Nos dicen que «Jonás estuvo en el vientre del pez tres días y tres noches» y en otro sitio, en un capítulo del *Zohar* se afirma «tres días y tres noches, lo cual significa que un hombre está tres días en su tumba antes de que se desgarren sus entrañas». Y cuando el pez por fin vomita a Jonás sobre tierra firme, éste renace, como si su muerte en el vientre del pez hubiera sido la preparación para una nueva vida, una vida que ha pasado por la muerte y que gracias a ello puede expresarse al fin. «Desde mi angustia clamé a Yahvé y él me respondió. Desde el seno del infierno pedí ayuda y tú escuchaste mi voz». En la oscuridad del aislamiento que constituye la muerte, por fin Jonás habla, y en cuanto comienza a hacerlo, recibe una respuesta. Pero incluso si no hay respuesta, el hombre ha comenzado a hablar.

El profeta. Como engaño: imaginarse a sí mismo en el futuro, pero no por conocimiento sino por intuición. El verdadero profeta sabe; el falso profeta adivina.

Ése era el mayor problema de Jonás. Si comunicaba el mensaje de Dios y le decía al pueblo de Nínive que sería destruido en cuarenta días a causa de su maldad, estaba seguro de que se arrepentirían y de que el castigo nunca se cumpliría; pues sabía que Dios era «misericordioso, lento a la ira y rico en bondad».

«Las gentes de Nínive creyeron en Dios; proclamaron un ayuno y se vistieron de saco, tanto los mayores como los pequeños».

Pero si el pueblo de Nínive fue perdonado, ¿no fue falsa la profecía de Jonás? ¿No fue entonces un falso profeta? De aquí la

paradoja en el corazón de la Biblia: la profecía llegaría a ser cierta sólo si no la comunicaba.

Aunque entonces, por supuesto, no habría profecía y Jonás no sería un profeta. Pero es mejor no ser profeta que ser un falso profeta. «Ahora, ¡oh Yahvé!, quítame la vida; porque mejor que la vida es para mí la muerte».

Por eso Jonás se negó a hablar y huyó de la presencia del Señor, enfrentándose a su destino en el naufragio; o sea, el naufragio de lo singular.

Remisión de la relación causa y efecto.

A. recuerda un momento de su infancia (a los trece o catorce años). Caminaba sin rumbo una tarde de noviembre con su amigo D. No sucedió nada, pero ambos, en el mismo momento, intuyeron la infinidad de posibilidades que les aguardaban. O quizá podría decirse que lo que sucedió fue que tomaron conciencia de esas posibilidades.

Mientras caminaban en medio del aire gris y frío de la tarde, A. se detuvo de repente.

—Dentro de un año a partir de hoy —le anunció a su amigo— nos sucederá algo extraordinario, algo que cambiará nuestras vidas para siempre.

Pasó el año y el día señalado no ocurrió nada extraordinario.

—No importa —le explicó A. a D.—, sucederá dentro de otro año.

Pero pasó el segundo año y tampoco ocurrió nada. Sin embargo, A. y D. no se desanimaron. Durante todos los años del bachillerato siguieron conmemorando aquel día, no con una ceremonia, sino simplemente mencionándolo. Se encontraban en los pasillos del colegio, por ejemplo, y se decían:

—El sábado es el día.

No es que esperaran que sucediera un milagro, sino algo más extraño; con el paso del tiempo, ambos se habían apegado al recuerdo de aquella predicción.

Descubrió que también el futuro temerario, el misterio de lo que aún no ha ocurrido podía guardarse en la memoria. Y a veces

tiene la sensación de que lo verdaderamente extraordinario era la ciega profecía adolescente de veinte años antes, el mismo presagio de lo extraordinario; su mente arrojándose feliz hacia lo desconocido. Lo cierto es que han pasado muchos años y todavía hoy, a finales de noviembre, se sorprende recordando aquel día.

Profecía: como verdad. Como en Casandra, hablando desde la soledad de su celda. Como en la voz de una mujer.

El futuro brota de los labios de ella y cae en el presente, todo tal cual sucederá; pero su destino es que nadie le crea. Loca, hija de Príamo: «los gritos de ese pájaro de mal agüero» de quien «… surgían horribles / quejidos de pesar, mientras masticaba la hoja de laurel, / y de cuando en cuando, como la esfinge negra / suelta el torrente de su canto enigmático». (*Casandra* de Licofrón, en la traducción de Royston, 1806). Hablar del futuro es utilizar un lenguaje que siempre está por delante de sí mismo, confiar cosas que aún no han ocurrido al pasado, a un «ya» que siempre va detrás. Y en ese espacio entre el discurso y la acción, palabra tras palabra, comienza a abrirse una grieta. Contemplar ese vacío, aunque sólo sea un instante, produce una sensación de vértigo, como si uno cayera en el abismo.

A. recuerda la emoción que experimentó en París cuando descubrió el poema de mil setecientos versos escrito por Licofrón (año 300 a. C.), un monólogo de los desvaríos de Casandra en prisión antes de la caída de Troya. Lo leyó por primera vez en la versión francesa, traducida por Q., un escritor de su misma edad (veinticuatro años). Tres años más tarde, cuando se encontró con Q. en un café de la rue Condé, le preguntó si conocía alguna traducción de la obra al inglés. Q. no hablaba ni leía inglés, pero había oído hablar de la traducción de un tal lord Royston, de comienzos del siglo XIX. Cuando A. regresó a Nueva York, en el verano de 1974, fue a la biblioteca de la Universidad de Columbia a buscar el libro y le sorprendió encontrarlo. *Casandra de Licofrón traducido del griego, comentado e ilustrado*, Cambridge, 1806.

Esta traducción fue el único trabajo importante de lord Royston. La había terminado antes de graduarse en Cambridge y la había publicado él mismo en una lujosa edición privada. Después de graduarse había partido en el tradicional viaje por Europa. A causa de los disturbios en la Francia de Napoleón, no se dirigió hacia el sur —que habría sido la ruta natural para un joven de su edad e intereses—, sino hacia el norte, rumbo a los países escandinavos. En 1808, mientras viajaba por las traicioneras aguas del Báltico, murió en un naufragio cerca de las costas de Rusia. Sólo tenía veinticuatro años.

Licofrón, el oscuro. En su denso y confuso poema nunca se nombra nada, todo se convierte en una referencia de alguna otra cosa. Uno se pierde con facilidad en este laberinto de asociaciones y sin embargo sigue adelante, inducido por la fuerza de la voz de Casandra. El poema es un torrente verbal; exhala fuego y se consume en el fuego, lo cual lo conduce al borde del sinsentido. Tal como dijo un amigo de A. (B., curiosamente en una clase sobre la poesía de Hölderlin, una poesía que él en cierta forma compara con el discurso de Casandra): «La palabra de Casandra, es un signo irreductible —*deutungslos*—, una expresión inasible. La palabra de Casandra, una palabra que no ofrece ninguna enseñanza, dicha siempre y en cada momento para no decir nada…».

Después de leer la traducción de Royston, A. advirtió que en aquel naufragio se había perdido un gran talento. El inglés de Royston se desenvuelve con tal furia, con una sintaxis tan ágil y acrobática, que al leer el poema tenemos la sensación de hallarnos atrapados en la boca de Casandra.

v. 240

¡Un juramento! ¡Han hecho un juramento al cielo!

Pronto su vela se desplegará, y en sus manos el fuerte

remo se hundirá tembloroso en la ola menguante;

mientras las canciones, los himnos y las jubilosas alabanzas

deleitarán al dios esperanzado, hacia el cual se elevará,

desde el templo de Apolo en Delfos, el humo

de numerosos sacrificios: complacido los oirá Enorques, desde sus espantosos festines

donde brilla la alta luz de la antorcha. Y cuando

el Salvaje se precipite sobre el campo de espigas,

loco por destruir, hará que los sarmientos se enreden

en su vigorosa fuerza y los arrojará sobre la tierra.

v. 426

… entonces Grecia,

por culpa de este crimen, sólo por él, llorará

a innumerables hijos: no habrá tumbas, sólo rocas,

sepultarán sus huesos; no habrá amigos que derramen

las oscuras libaciones de los muertos;

sólo quedará un nombre, un aliento, un sonido vacío,

un mármol inútil caliente por las lágrimas amargas

de padres, niños huérfanos y esposas viudas.

v. 1686

¿Por qué emitir este vano clamor? Recito y canto mi

infructuosa canción a vientos y olas,

vientos sordos y olas insensibles, inconmovibles sombras de bosques.

Lepseo, ¡dios celoso!, ha abandonado sobre mis hombros

tales miserias, privando de fe mis palabras porque

lo eché de mi lecho virginal, enamorado,

y no correspondí a su amor.

Pero el destino está en mi voz y la verdad en mis palabras;

sucederá lo que deba suceder y cuando los gemidos crecientes

estallen contra su rostro, cuando su país se derrumbe al

precipitarse de su trono, sin que ningún hombre ni Dios pueda salvarlo,

algún desdichado exclamará: «Ninguna mentira brotó de su boca.

Los gritos de aquel pájaro de mal agüero decían la verdad».

A A. le intriga el hecho de que tanto Royston como Q. hubieran traducido la obra cuando contaban poco más de veinte años. A pesar del siglo y medio que los separaba, ambos habían otorgado una fuerza especial a sus propias lenguas por medio de este poema e incluso llegó a pensar que tal vez Q. fuera una reencarnación de Royston. Aproximadamente cada cien años Royston volvería a nacer para traducir el poema a otra lengua, y así como Casandra estaba destinada a que nunca le creyeran, nadie leería la obra de Licofrón,

generación tras generación. Una tarea inútil, entonces, escribir un libro que jamás sería leído. Y sin embargo, la imagen del naufragio cobra fuerza en su mente: la conciencia que se hunde hasta el fondo del mar, el sonido horrible de la madera al agrietarse y los mástiles que caen sobre las olas. Imaginar los pensamientos de Royston en el momento en que su cuerpo golpea el agua; imaginar la desolación de aquella muerte.

El Libro de la Memoria, volumen ocho.

Al cumplir tres años, el gusto literario del hijo de A. había comenzado a extenderse de los libros para bebés con copiosas ilustraciones a libros infantiles más sofisticados. La ilustración seguía siendo fuente de gran placer, pero ya no era fundamental. El cuento en sí ya era suficiente para captar su atención, y cuando A. llegaba a una página sin ninguna ilustración, se conmovía observando la mirada atenta del niño a la nada, al vacío del aire, a la pared desnuda, imaginando lo que describían las palabras.

—Es divertido imaginar que no puedes ver —le dijo una vez a su padre mientras andaban por la calle.

En otra ocasión el niño entró en el cuarto de baño, cerró la puerta y se quedó allí.

—¿Qué haces? —le preguntó A. desde el otro lado de la puerta.

—Estoy pensando —contestó el niño—. Para pensar tengo que estar solo.

Poco a poco, ambos comenzaron a gravitar en dirección a un libro: las aventuras de Pinocho. Primero en la versión de Disney y luego, poco después, en la versión original, con texto de Collodi e ilustraciones de Mussino. El pequeño no se cansaba nunca de escuchar el capítulo sobre la tormenta en el mar, que relata cómo Pinocho encuentra a Gepetto en el vientre del terrible tiburón.

—¡Papá! ¡Papá! ¡Qué suerte que te haya encontrado al fin después de tanto tiempo de desventuras!

—El mar estaba muy encrespado —explicó Gepetto— y una ola muy grande acabó por volcar mi barca. Fue entonces cuando ese terrible tiburón, que estaba por allí cerca, se acercó a mí, abrió su bocaza y me tragó como si fuera un fideo.

—¿Y cuánto tiempo hace que estás encerrado aquí dentro,

papá?

—No estoy seguro, pero creo que varios años.

—¡Oh! —se asombró el muñeco—. ¿Y cómo te arreglaste para poder vivir? ¿Dónde has encontrado esta vela? ¿Quién te ha dado las cerillas para encenderla?

—Te lo contaré todo, hijo mío. Has de saber que la misma borrasca que volcó mi embarcación, hizo naufragar también un barco mercante.

—¡Oh!

—Los marineros se salvaron todos, pero el barco se fue a pique y el tiburón, que ese día estaba muy hambriento, se tragó también los restos del naufragio… Por fortuna el buque estaba cargado de cajas de conserva, pan, frutas secas y barriles de agua; no faltaban entre sus restos una buena provisión de velas de cera y de cajas de cerillas… Con toda esta abundancia he podido vivir durante todo este tiempo; pero ahora… ya no queda nada, las provisiones se han terminado y esta vela que nos alumbra es la última que me queda…

—Entonces…

—Entonces, Pinocho, no tardaremos en quedarnos a oscuras.

A. y su hijo, separados con tanta frecuencia durante aquel año, experimentaban una gran satisfacción con aquella escena de reencuentro. En efecto, Pinocho y Gepetto están separados durante la mayor parte del libro. En el capítulo segundo, el maestro Ciliegia le entrega a Gepetto el misterioso trozo parlante de madera, y en el tercero, el anciano talla la marioneta. Incluso antes de que Gepetto haya acabado de tallar a Pinocho, éste empieza a hacer travesuras.

«—Me lo merezco —dice Gepetto para sí—, debí haberlo pensado antes. Ahora ya es demasiado tarde».

A estas alturas, Pinocho, como cualquier bebé recién nacido, es puro instinto y necesidades primarias sin conciencia. En las páginas siguientes, los hechos se suceden con gran rapidez: la marioneta aprende a caminar, siente hambre y se quema accidentalmente los pies, que su padre reconstruye. Al día siguiente Gepetto vende su abrigo para comprarle una cartilla para el colegio («Pinocho comprendió, e incapaz de contener las lágrimas, saltó al cuello de su padre y lo besó una y otra vez»). Luego no vuelven a verse durante

más de doscientas páginas. El resto del libro cuenta cómo Pinocho busca a su padre y Gepetto a su hijo. En de terminado momento, Pinocho descubre que quiere convertirse en un niño de verdad, pero también se da cuenta de que eso no sucederá hasta que no vuelva a reunirse con su padre. Aventuras, desventuras, vueltas, nuevas resoluciones, luchas, circunstancias fortuitas, progresos, retrocesos y, durante todo el camino, una toma de conciencia gradual. La superioridad del original de Collodi en comparación con la versión de Disney reside en no hacer explícitas las motivaciones de la historia. Permanecen intactas, en una forma preconsciente, onírica; mientras que en la obra de Disney las ideas se expresan de una forma sentimental, y por ende se vuelven triviales. En la adaptación de Disney, Gepetto reza por tener un hijo; en el original de Collodi, simplemente lo hace. El acto físico de realizar el muñeco (de un trozo de madera que habla, que está *viva*, lo cual recuerda la idea de la escultura de Miguel Angel: la figura está ya presente en el material antes de ser esculpida, el artista sólo recorta el exceso de material hasta revelar su forma verdadera. Esto implica que el alma de Pinocho precede a su cuerpo y que su tarea a lo largo del libro es encontrarla, o en otras palabras, encontrarse; lo cual convierte a esta historia en la descripción de una conversión más que de un nacimiento), este acto de elaboración de un muñeco es suficiente para transmitir la idea de plegaria y sin duda es más poderosa al no estar explícita. Lo mismo ocurre con los esfuerzos de Pinocho por convertirse en un niño real. En la obra de Disney, el hada azul le ordena que sea «valiente, veraz y generoso», como si estas cualidades constituyeran una fórmula rápida para asumir una identidad. Pinocho simplemente va dando los tumbos, vive, y poco a poco toma conciencia de lo que puede llegar a ser. La única mejora que logra hacer Disney sobre el original —aunque también resulte discutible— aparece al final, en el episodio de la huida del terrible tiburón (la ballena *Monstro*). En el original de Collodi, la boca del tiburón está abierta (pues sufre de asma y del corazón), así que para huir Pinocho sólo necesita valor.

—En tal caso, papá, no hay tiempo que perder.

—¿Qué quieres decir?

—Que hay que pensar en huir.

—¿En huir? ¿Cómo?

—Escapando por la boca del tiburón.

—¡Hum! Eso no estaría nada mal; pero debes saber que yo no

sé nadar, muchacho.

—¡No importa! Te montarás a horcajadas sobre mí, en mis hombros, y yo que soy un buen nadador te llevaré sano y salvo a la playa.

—Eres muy valiente, hijo mío, pero no debes hacerte ilusiones —dijo con tristeza el señor Gepetto—. ¿Crees posible que un muñeco que mide escasamente un metro puede tener la fuerza suficiente para llevarme a nado hasta la costa…?

—¡Nada cuesta probarlo! —exclamó con determinación el animoso muñeco—. De todos modos, si está escrito en el cielo que debemos morir, por lo menos tendremos el consuelo de estar juntos en los últimos instantes de nuestra vida. —Y sin decir más, Pinocho tomó en su mano la vela encendida y, caminando delante para alumbrar el camino, dijo al señor Gepetto—: Sígueme, padre; ven detrás de mí y no tengas miedo.

En la versión de Disney, sin embargo, Pinocho también necesita ingenio. La boca de la ballena está cerrada y cuando la abre es sólo para dejar entrar agua, y no para que ésta salga. Pinocho, con inteligencia, decide hacer una fogata en el vientre de la ballena, lo cual hace que *Monstro* estornude y arroje a la marioneta y a su padre al mar. Pero con este retoque se pierde más de lo que se gana, pues se elimina el episodio fundamental de la historia: Pinocho nadando bajo el peso de Gepetto, abriéndose camino en la noche azul oscura (página 296 de la versión americana), con la luna brillando sobre sus cabezas, con una sonrisa bondadosa en los labios y la enorme boca del tiburón abierta detrás de ellos. El padre a hombros de su hijo, una imagen que evoca con tanta claridad a Eneas cargando a Anquises a su espalda entre los ruinas de Troya, que cada vez que A. lee la historia en voz alta a su hijo, no puede evitar ver (pues no es un pensamiento, a juzgar por la gran rapidez con que estos hechos se desarrollan en su mente) otra multitud de imágenes, que ruedan en torbellino desde el centro de sus preocupaciones. Casandra, por ejemplo, prediciendo la ruina de Troya; como en los viajes de Eneas previos a la fundación de Roma, y a partir de ellos otros viajes: la peregrinación de los judíos en el desierto, que a su vez despierta otra multitud de imágenes: «El año próximo en Jerusalén», o la fotografía de su pariente, aquel con el mismo nombre que su hijo, en la *Enciclopedia Judía*.

A. ha observado con atención la cara de su hijo durante aquellas lecturas de Pinocho y ha llegado a la conclusión de que, para él, la imagen de Pinocho salvando a Gepetto (nadando con el viejo

subido a sus hombros) es lo que le confiere un significado a la historia. Un niño de tres años sin duda es muy pequeño. Esa diminuta menudencia, si se la compara con la corpulencia de su padre, sueña con adquirir enormes poderes para superar su mezquina realidad. Todavía es demasiado pequeño para comprender que algún día será tan grande como su padre, y aunque se lo expliquen con gran cuidado, los hechos se prestan a grandes malentendidos.

—Y un día yo seré grande como tú y tú serás tan pequeño como yo.

Desde ese punto de vista, resulta comprensible la fascinación que producen los superhéroes de los tebeos. Se trata del sueño de hacerse mayor, de convertirse en adulto.

—¿Qué hace Superman?

—Salva a la gente.

Pues este acto de salvación es lo que en realidad hace el padre: protegiendo a su pequeño hijo de cualquier peligro. Y para este niño pequeño ver a Pinocho, el mismo muñeco tonto que ha ido de desventura en desventura, que quería ser «bueno» pero no podía evitar ser «malo», esta misma marioneta pequeña e incompetente que ni siquiera es un niño de verdad, convertida en un personaje redentor que salva a su padre de las garras de la muerte constituye una revelación sublime. El hijo salva al padre. Pero esto hay que imaginarlo desde la perspectiva de un niño pequeño y también desde la perspectiva de un padre que alguna vez fue un niño pequeño y un hijo. *Puer aeternus*. El padre salva al hijo.

Nuevo comentario sobre la naturaleza de la casualidad.

No quiere dejar de mencionar que dos años después de conocer a S. en París, conoció por casualidad a su hijo menor, a través de vías y circunstancias que no tenían nada que ver con el propio S. Este joven, P., que tenía exactamente la misma edad que A., trabajaba para un importante productor de cine francés y estaba resuelto a ascender a un puesto de importancia. El propio A. trabajaría más adelante para este mismo productor haciendo una serie de tareas ocasionales en 1971 y 1972 (traducciones, escritos por encargo), pero nada de importancia. Lo importante es que entre mediados y finales de la década de los setenta, P. consiguió convertirse en coproductor y junto con el hijo del productor francés produjo la película *Superman*, con un costo de varios millones de dólares. A. leyó que esta película había

sido la más cara en la historia del arte occidental.

A principios del verano de 1980, poco después de que su hijo cumpliera tres años, A. y el pequeño pasaron una semana juntos en el campo, en casa de unos amigos que se habían marchado de vacaciones. A. descubrió que en un cine local proyectaban *Superman* y decidió llevar al pequeño, confiando en la posibilidad de que éste no se aburriera y pudiera verla hasta el final. En la primera mitad de la película, el pequeño estuvo tranquilo, comiendo palomitas y murmurando sus preguntas a A., tal como éste le había indicado, y sin asombrarse demasiado ante los planetas que explotaban, las naves espaciales y el espacio exterior. Pero de repente ocurrió algo, Superman comenzó a volar y automáticamente el niño perdió la compostura. Se quedó boquiabierto, se puso de pie sobre el asiento, y se le cayeron las palomitas.

—¡Mira! ¡Mira! ¡Está volando! —gritó señalando la pantalla.

Durante el resto de la película, el pequeño estuvo fuera de sí, la cara tensa de miedo y fascinación, haciendo una pregunta detrás de otra, intentando asimilar lo que veía, maravillándose, intentando asimilarlo otra vez, maravillándose de nuevo. Casi al final, la película se volvió demasiado para él.

—Demasiado ruido —dijo.

Su padre le preguntó si quería que se marcharan y contestó que sí. A. lo cogió en brazos y salieron fuera del cine, para encontrarse con una gran tormenta de granizo.

—Hoy estamos viviendo una gran aventura, ¿verdad? —dijo el pequeño mientras corrían hacia el coche, moviéndose arriba y abajo en los brazos de A.

Durante el resto del verano, Superman fue su ídolo, el principio unificador de su vida. Se negaba a usar cualquier camiseta que no fuera la azul con la S adelante. Se negaba a salir sin una capa que le había confeccionado su madre; corría por la calle con los brazos extendidos al frente, como si volara, y sólo se detenía para anunciar: «¡Soy Superman!» al primer transeúnte de menos de diez años que pasara. A A. todo esto le divertía, pues recordaba ese tipo de conducta en su propia infancia. No era esta obsesión lo que lo inquietaba, ni tampoco la coincidencia de conocer a los hombres que habían producido la película; era otra cosa: cada vez que veía a su hijo imitando a Superman no podía evitar pensar en S., como si incluso la

S de la camiseta del niño no hiciera referencia a Superman sino a su amigo. Le intrigaba aquella pequeña jugarreta de su mente, ese constante deambular de una idea a otra, como si cada cosa real tuviera un doble, tan vivo en su mente como la cosa que tenía ante los ojos, de modo que al final no podía distinguir el objeto de su sombra. Y por eso sentía, cada vez con más frecuencia, que su vida no sucedía en el presente.

El Libro de la Memoria, volumen nueve.

Durante casi todos sus años de adulto, se ha ganado la vida traduciendo los libros de otros escritores. Se sienta ante su mesa, lee el libro en francés, luego coge su pluma y escribe el mismo libro en inglés. Es el mismo libro, pero al mismo tiempo no lo es, y la singularidad de esta tarea nunca ha dejado de asombrarle. Cada libro es una imagen de soledad. Es un objeto tangible que uno puede levantar, apoyar, abrir y cerrar, y sus palabras representan muchos meses, cuando no muchos años de la soledad de un hombre, de modo que con cada libro que uno lee puede decirse a sí mismo que está enfrentándose a una partícula de esa soledad. Un hombre se sienta solo en una habitación y escribe. El libro puede hablar de soledad o compañía, pero siempre es necesariamente un producto de la soledad. A. se sienta ante su mesa para traducir el libro de otro hombre, y es como si entrara en la soledad de ese hombre y la hiciera propia. Aunque sin duda eso es imposible, pues una vez que se abre la brecha de una soledad, una vez que la soledad ha sido asumida por otro, deja de ser soledad para convertirse en una especie de compañía. Aunque sólo haya un hombre en la habitación, en realidad hay dos. A. se imagina a sí mismo como una especie de espectro de aquel otro hombre, que está y no está allí, y cuyo libro es y no es el mismo que él está traduciendo. Entonces se dice a sí mismo que es posible estar solo y no estarlo en el mismo momento.

Una palabra se convierte en otra, una cosa se transforma en otra distinta. De esta forma, se dice, funciona del mismo modo que la memoria. Imagina una inmensa torre de Babel en su interior y un texto que se traduce a sí mismo en una infinidad de lenguas distintas. Las frases surgen de él a la velocidad del pensamiento, y cada palabra proviene de una lengua distinta; mil idiomas que gritan a la vez en su interior, con un clamor que resuena en un laberinto de habitaciones, pasillos y escaleras, cientos de pisos más arriba. Repite. En el ámbito de la memoria, todo es lo que es y al mismo tiempo algo más.

Y entonces descubre que lo que intenta registrar en su Libro de la Memoria, todo lo que ha escrito hasta entonces, no es más que la

traducción de uno o dos momentos de su vida, aquellos momentos que vivió en la Nochebuena de 1979, en su habitación del número 6 de la calle Varick.

El momento de iluminación que resplandece en el cielo de la soledad.

Pascal en su habitación en la noche del 23 de noviembre de 1654, cosiendo su memorial en el forro de su ropa, para tener a mano en cualquier momento, durante el resto de su vida, el registro de aquel éxtasis.

En el año de Gracia de 1654

el lunes 23 de noviembre, festividad de San Clemente,

papa y mártir

y de otros del martirologio

y víspera de San Chrysogomus y otros mártires

desde las diez y media de la noche hasta las doce y media.

Fuego

«Dios de Abraham, Dios de Isaac, Dios de Jacob»

no de los filósofos y científicos.

Certeza. Certeza. Sentimiento. Dicha. Paz.

. . .

La grandeza del alma humana.

. . .

Dicha, dicha, dicha, lágrimas de dicha.

. . .

No olvidaré vuestra palabra. Amén.

. . .

Con relación al tema de la memoria.

En la primavera de 1966, poco después de conocer a su futura esposa, el padre de la joven (catedrático de literatura inglesa en la Universidad de Columbia) invitó a A. al piso de la familia, en Morningside Drive a la hora de los postres y el café. Los invitados a la cena eran Francis Ponge y su esposa, y el futuro suegro de A. pensó que a éste (que entonces contaba sólo diecinueve años) le gustaría conocer al famoso escritor. Aquel semestre, Ponge, el máximo exponente de la poesía concreta y el creador de la poética más firmemente centrada en el mundo exterior, estaba dando un curso en la Universidad de Columbia. En ese entonces A. ya dominaba bastante bien el francés y como Ponge y su esposa no hablaban inglés y el francés de los futuros suegros de A. no era muy fluido, A. habló más de lo que acostumbraba, dada su timidez innata y su propensión a no decir nada a no ser que fuera imprescindible. Ahora recuerda a Ponge como un hombre simpático y vivaracho con brillantes ojos azules.

A. vio a Ponge por segunda vez en 1969 (o tal vez 1968 o 1970) en una fiesta en honor del poeta, organizada por G., un catedrático de la Universidad de Barnard, que había estado traduciendo su trabajo. Cuando A. estrechó la mano de Ponge, se presentó diciendo que aunque tal vez no lo recordara, se habían conocido varios años antes en Nueva York. Ponge le respondió que recordaba muy bien aquella noche y luego pasó a hablarle del piso donde había tenido lugar la cena, describiéndolo hasta el más mínimo detalle, desde la vista que se contemplaba por las ventanas, al color del sofá y la disposición de los muebles en las distintas habitaciones. El hecho de que aquel hombre recordara con tal precisión objetos que sólo había visto una vez y que no habían significado nada en su vida más que por un breve instante, a A. le impresionó como algo sobrenatural. Advirtió que Ponge no hacía diferencias entre el acto de

escribir y el acto de ver. Es imposible escribir algo que no se haya visto previamente, pues antes de que una palabra pueda llegar a la página, tiene que haber formado parte del cuerpo, tiene que haber sido una presencia física con la que uno haya convivido, igual que convive con el corazón, el estómago y el cerebro. La memoria, entonces, no tanto como el pasado contenido dentro de nosotros, sino como prueba de nuestra vida en el momento actual. Para que un hombre esté verdaderamente presente entre lo que le rodea, no debe pensar en sí mismo sino en lo que ve. Para poder estar allí, debe olvidarse de sí mismo. Y de ese olvido surge el poder de la memoria. Es una forma de vivir la vida en que nunca se pierde nada.

También es cierto que «el hombre con buena memoria nunca recuerda nada porque jamás olvida nada», tal como escribió Beckett refiriéndose a Proust. Y es cierto que uno debe hacer una distinción entre la memoria voluntaria o involuntaria, tal como hace Proust en el curso de su larga novela sobre el pasado.

Sin embargo, mientras A. escribe las páginas de su propio libro, siente que lo que hace está más allá de los dos tipos de memoria. A. tiene buena memoria y mala memoria al mismo tiempo. Ha olvidado muchas cosas, pero también ha retenido muchas otras. Mientras escribe, siente que se mueve hacia dentro (a través de sí mismo) y que al mismo tiempo se mueve hacia fuera (hacia el mundo). Lo que sintió en aquellos breves momentos de la Nochebuena de 1979, sentado solo en su habitación de la calle Varick, era algo así: la súbita toma de conciencia de que incluso estando solo, en la más profunda soledad de su habitación, no estaba solo, o para decirlo con más exactitud, que en el preciso instante en que comenzaba a hablar de aquella soledad, se convertía en algo más que sí mismo. La memoria, por lo tanto, no sólo como la resurrección del pasado individual, sino como una inmersión en el pasado de los demás, lo que equivale a hablar de la historia, donde uno participa y es testigo, es parte y al mismo tiempo está aparte. Por consiguiente, todo está presente en su mente de forma simultánea, como si cada elemento reflejara la luz de todos los demás y al mismo tiempo emitiera su único e inextinguible resplandor. Si hay algún motivo para su presencia en esa habitación, es sólo porque en su interior hay algo que lo urge a ver todo a la vez, a saborear el caos de todo en su cruda y apremiante simultaneidad. Y aun así, como la expresión es necesariamente lenta, el recuerdo de lo que ya ha sido recordado resulta una tarea delicada. La pluma nunca se moverá con la prisa suficiente como para reproducir cada palabra descubierta en el ámbito de la memoria. Algunas cosas se pierden para siempre, otras quizá vuelvan a recordarse, y otras más se encuentran y se pierden una y

otra vez. Es imposible estar seguro de nada.

Posible epígrafe sobre el Libro de la Memoria.

«Los pensamientos vienen y se van de forma caprichosa. No existe ningún sistema para contenerlos ni para poseerlos. Se ha escapado un pensamiento que yo estaba tratando de escribir; entonces escribo que se me ha escapado» (Pascal).

«Cuando escribo mis pensamientos a veces se me escapan; pero esto me hace recordar mi propia debilidad, que olvido continuamente y me enseña tanto como mi pensamiento olvidado, pues sólo lucho por reconocer mi propia insignificancia» (Pascal).

El Libro de la Memoria, volumen diez.

Cuando habla de la habitación, no quiere olvidar las ventanas que a veces se encuentran en ella. La habitación no es necesariamente una imagen de la conciencia hermética; él sabe que cuando un hombre o una mujer están de pie o sentados en una habitación, allí hay algo más que el silencio del pensamiento: el silencio de un cuerpo que lucha por transformar sus pensamientos en palabras. No intenta sugerir que todo lo que ocurre entre las cuatro paredes de la conciencia es sufrimiento, como se desprende de sus alusiones previas a Hölderlin y a Emily Dickinson. Piensa, por ejemplo, en las mujeres de Vermeer, solas en sus habitaciones, con la luz brillante del mundo real entrando a raudales por una ventana abierta o cerrada, y la absoluta inmovilidad de aquellas soledades, una evocación casi desgarradora de la vida cotidiana y de sus inconstancias domésticas. Piensa sobre todo en una pintura que vio en el Rijksmuseum de Amsterdam, *Mujer en azul*, y cuya contemplación lo dejó absorto. Tal como escribió un crítico: «La carta, el mapa, el embarazo de la mujer, la silla vacía, la caja abierta y la ventana invisible son todos recordatorios o emblemas naturales de la ausencia, de lo invisible, de otros espíritus, otros anhelos, tiempos y lugares, del pasado y del futuro, del nacimiento y tal vez de la muerte; en resumen, de un mundo que se extiende más allá del marco del cuadro, y de horizontes más grandes y más amplios que abarcan la escena que aparece ante nuestros ojos e interfieren en ella. Y sin embargo Vermeer insiste en la plenitud y la independencia del momento presente, con tal convicción que su capacidad para orientar y contener cobra un valor metafísico».

Pero más que los objetos mencionados en esta lista, es la cualidad de la luz que penetra por la ventana invisible, a la izquierda del espectador, la que con tanto ímpetu lo induce a concentrar su

atención en el exterior, en el mundo que está más allá del cuadro. A. mira con fijeza el rostro de la mujer, y a medida que pasa el tiempo, casi le parece escuchar su voz leyendo la carta que tiene en la mano. Ella, tan preñada, tan tranquila en la inmanencia de su maternidad, lee la carta que sacó de la caja sin duda por centésima vez; y allí, colgando en la pared a su derecha, un mapa del mundo, el símbolo de todo lo que existe fuera de aquella habitación: aquella luz, una luz tan pálida que raya en el blanco, bañando con delicadeza su cara y brillando sobre su blusa azul, el vientre henchido de vida y el azul bañado en luminosidad. Para seguir con lo mismo: *Mujer sirviendo leche. Mujer con balanza. El collar de perlas. Mujer joven ante la ventana con un jarro. Niña leyendo una carta ante la ventana abierta*.

«La plenitud e independencia del momento presente».

Aunque en principio fueron Rembrandt y Tito quienes llevaron a A. a Amsterdam, donde luego entraría en otras habitaciones y se halló en presencia de mujeres (las mujeres de Vermeer, Ana Frank), su viaje también fue concebido como un peregrinaje hacia su propio pasado. Otra vez sus viajes interiores se expresaban en la pintura: un estado emotivo que encontraba una representación tangible en una obra de arte, como si otra soledad fuera en realidad el eco de la suya propia.

En este caso fue Van Gogh y el nuevo museo construido para albergar su obra. Como un trauma temprano oculto en el inconsciente que relacionaba dos objetos sin relación entre sí (este zapato es mi padre, esta rosa es mi madre), los cuadros de Van Gogh persisten en su mente como un símbolo de la adolescencia, una traducción de los sentimientos más profundos de aquella época. Incluso puede concretar y describir hechos y sus reacciones a esos hechos en un lugar y tiempo determinados (sitio exacto, momento exacto: año, mes, día, incluso hora y minuto). Sin embargo, el desarrollo de la crónica no importa tanto como sus consecuencias, su permanencia en el tiempo y el ámbito de la memoria. Recordar, por lo tanto, un día de abril cuando tenía dieciséis años, en que faltó a clase para salir con la chica de la que estaba enamorado, con tanta pasión y desconsuelo que el simple recuerdo todavía le duele. Recordar el tren y luego el barco a Nueva York (ese *ferry* que ahora ha desaparecido: planchas de hierro, bruma cálida, óxido) y más tarde la visita a la gran exposición de Van Gogh. Recordarse allí, temblando de felicidad, como si la contemplación compartida invistiera a aquellos cuadros de la presencia de la chica y los barnizara misteriosamente con el amor que él sentía por ella.

Unos días más tarde, comenzó a escribir una serie de poemas

(ahora perdidos) basados en los cuadros que había visto, cada uno de ellos con el título de una obra de Van Gogh. Fueron los primeros poemas auténticos que escribió. Más que un sistema para penetrar en los cuadros, los poemas eran un intento por recuperar el recuerdo de aquel día, aunque pasaron muchos años antes de que él lo advirtiera. Y fue en Amsterdam, mientras examinaba los mismos cuadros que había visto con la chica (y que no había vuelto a ver desde entonces, hacía casi la mitad de los años de su vida), cuando recordó aquellos poemas. En ese momento la ecuación se volvió clara: el acto de escribir como un acto de memoria. Pues el quid de la cuestión es que, aparte de los poemas, no había olvidado nada de todo aquello.

En el Museo Van Gogh de Amsterdam (diciembre de 1979), ante el cuadro, terminado en Arlés en octubre de 1888.

Van Gogh a su hermano: «Esta vez se trata sólo de mi dormitorio… La visión del cuadro debe hacer descansar la mente o, más bien, la imaginación…

»Las paredes son violeta claro, el suelo de baldosas rojas.

»La madera de la cama y de las sillas es del color amarillo de la mantequilla fresca, la sábana y las almohadas de un verde limón muy claro.

»El cubrecama escarlata, la ventana verde.

»La mesa de tocador naranja, la jofaina azul.

»Las puertas lilas.

»Y eso es todo, en esta habitación con las persianas cerradas no hay nada…

»De este modo me vengo del descanso forzoso que me han obligado a tomar…

»Otro día te haré bocetos de las demás habitaciones».

Sin embargo, al examinar el cuadro con atención, A. no pudo evitar sentir que Van Gogh había creado algo muy distinto de lo que se proponía. Si bien la primera impresión de A. ante el cuadro había sido de «descanso» como pretendía su autor, poco a poco, mientras intentaba penetrar en la habitación del lienzo, comenzó a verla como una prisión, un espacio imposible, una imagen no ya de un lugar donde vivir, sino del espíritu forzado a residir en ella. Si se observa

con atención se ve que la cama bloquea la puerta, las persianas están cerradas, no se puede entrar; y una vez dentro, es imposible salir. Cautivo entre los muebles y los objetos cotidianos de la habitación, uno comienza a oír un gemido de sufrimiento en el cuadro y una vez que se escucha por primera vez resulta imposible detenerlo. «Grité a causa de mi aflicción…»; pero no hay respuesta para este grito. El hombre del cuadro (éste es un autorretrato, sin ninguna diferencia respecto de un cuadro del rostro de un hombre, con ojos, nariz, labios y barbilla) ha estado demasiado tiempo solo, y ha luchado demasiado en las profundidades de su soledad. El mundo acaba ante esta puerta-barricada, pues la habitación no es una representación de la soledad, sino su misma sustancia. Y resulta tan opresivo, tan irrespirable, que no puede mostrarse en otros términos. «Y eso es todo, en esta habitación con las persianas cerradas no hay nada…».

Nuevo comentario sobre la naturaleza de la casualidad.

El viaje de A. comenzó y acabó en Londres, donde pasó unos pocos días con amigos ingleses al llegar y antes de marchar. La chica del barco y los cuadros de Van Gogh era inglesa (había nacido en Londres, había vivido en América de los doce a los dieciocho años y luego había regresado a Londres para estudiar Bellas Artes), así que en la primera etapa de su viaje, A. pasó unas cuantas horas con ella. Después de su graduación, se habían visto de forma muy irregular, como mucho cinco o seis veces en todos aquellos años. Hacía tiempo que A. se había repuesto de su enamoramiento, pero nunca la había borrado del todo de su mente, aferrándose en cierto modo a aquel sentimiento de pasión, aunque la chica en sí hubiera perdido importancia. Habían pasado varios años desde su último encuentro, y ahora su compañía le resultaba deprimente, casi abrumadora. Todavía le parecía hermosa, pero daba la impresión de que la soledad la rodeaba del mismo modo que un huevo encierra el embrión de un pájaro. Vivía sola y prácticamente no tenía amigos. Durante muchos años había estado trabajando en tallas de madera, pero se negaba a enseñárselas a nadie. Cada vez que terminaba una obra, la destruía y luego comenzaba otra. A. volvía a encontrarse cara a cara con la soledad de una mujer, pero en esta ocasión se había encendido sola y se había consumido en su propia fuente.

Uno o dos días después se fue a París, luego a Amsterdam y por fin de nuevo a Londres. Pensó que no tendría tiempo de verla otra vez, pero uno de esos días, poco antes de regresar a Nueva York, tenía una cita para cenar con un amigo (T., el mismo que pensó que podrían ser primos) y decidió pasar la tarde en la Royal Academy of Art, donde había una gran exposición de postimpresionismo. Pero la gran

afluencia de visitantes al museo le hizo cambiar de idea y se encontró con tres horas libres antes de su cita. Se fue a comer pescado con patatas a un restaurante barato del Soho mientras decidía qué hacer con su tiempo extra. Luego pagó la cuenta, salió, giró la esquina y allí estaba ella, mirando el escaparate de una gran zapatería.

No es fácil encontrarse a alguien conocido en las calles de Londres (en esa ciudad de millones de habitantes, sólo conocía a unas pocas personas) y sin embargo ese encuentro le pareció perfectamente natural, como si fuera un hecho cotidiano. Sólo un instante antes había estado pensando en ella, arrepintiéndose de su decisión de no llamarla; y ahora que ella estaba allí, ante sus ojos, no pudo evitar sentir que la había hecho aparecer.

Caminó hacia ella y la llamó por su nombre.

La pintura o el desmoronamiento del tiempo en imágenes.

En la exposición de la Royal Academy que había visto en Londres había varios cuadros de Maurice Denis. En París, A. había ido a visitar a la viuda del poeta Jean Follain (que había muerto en un accidente de tráfico en 1971, pocos días antes de que A. se mudara a aquella ciudad) en relación con una antología de poesía francesa que estaba preparando y que era la causa de su viaje. *Madame* Follain, según descubrió pronto, era hija de Maurice Denis y su piso estaba decorado con muchos de los cuadros de su padre. Ella tenía setenta y tantos años, quizá ochenta, y A. se quedó impresionado por su fortaleza parisina, su voz cascada y su devoción por el trabajo de su difunto marido.

Uno de los cuadros del apartamento tenía título: *Madelaine à 18 mois* (Madelaine a los dieciocho meses), escrito por Denis en la parte superior del lienzo. Ésa era la misma Madelaine que había crecido hasta convertirse en la esposa de Follain y que acababa de invitar a entrar a A. en su apartamento. Durante un instante, sin darse cuenta, la mujer se detuvo frente al cuadro pintado casi ochenta años antes y A. comprobó, como en un increíble salto en el tiempo, que la cara de la criatura del cuadro y la de la anciana que tenía delante eran exactamente iguales. En ese preciso momento sintió que había atravesado la ilusión del tiempo humano y lo había experimentado en su propia dimensión, apenas la duración de un pestañeo. Había visto una vida entera ante él y la visión se había desmoronado en sólo un instante.

O. a A. en una conversación, describiendo lo que se siente al

convertirse en un viejo. O. tiene más de setenta años, le falla la memoria y su cara está arrugada como una pasa. Mira a A. y menea la cabeza con una agudeza inexpresiva:

—Qué extraño que esto le suceda a un niño pequeño.

Sí, es posible que no crezcamos, que aunque nos hagamos viejos, sigamos siendo los niños de siempre. Nos recordamos como éramos y sentimos que somos los mismos. Nos convertimos en lo que somos, pero seguimos siendo lo que éramos, a pesar de los años. No cambiamos por voluntad propia. El tiempo nos convierte en viejos, pero nosotros no cambiamos.

El Libro de la Memoria, volumen once.

Recuerda el regreso a su casa después de su fiesta de bodas en 1974, con su esposa a su lado vestida de blanco. Sacó del bolsillo la llave de la entrada, la metió en la cerradura, y cuando giró la muñeca, sintió cómo la llave se partía en el interior de la cerradura.

Recuerda que en la primavera de 1966, no mucho después de conocer a su esposa, se rompió una de las teclas del piano de ella: el fa de la escala central. Aquel verano los dos viajaron a un sitio remoto en Maine y un día, cuando caminaban por un pueblo casi abandonado, llegaron a una sala de reuniones que no había sido usada durante años. Había vestigios de un club masculino: tocados hindúes, lista de nombres, restos de juergas de borrachos. La sala estaba sucia y vacía, a excepción de un piano vertical en un rincón. Su esposa comenzó a tocar (ella tocaba bien) y descubrió que todas las teclas funcionaban menos una: el fa de la escala central.

Quizá fue entonces cuando se dio cuenta de que el mundo seguiría eludiéndolo siempre.

Si un novelista hubiera usado pequeños incidentes como éstos (las teclas rotas de un piano o el accidente de la llave en el día de bodas) el lector se vería obligado a reparar en ello, a suponer que el novelista intentaba dejar algo claro sobre sus personajes o sobre el mundo. Uno podría hablar de significados simbólicos, de subtexto o simplemente de artificios formales (pues siempre que una cosa sucede más de una vez, aunque sea casual, surge un patrón, comienza a emerger una forma). En un trabajo de ficción, se da por sentado que hay una mente consciente detrás de las palabras de una página; pero ante los acontecimientos del así llamado mundo real, nadie supone nada. La historia inventada está formada por entero de significados,

mientras que la historia de los hechos reales carece de cualquier significación más allá de sí misma. Si un hombre dice «me voy a Jerusalén», uno piensa para sí: «qué bien, se va a Jerusalén». Pero si el personaje de un libro pronunciara esas mismas palabras, la reacción que produciría no sería en absoluto la misma. Para empezar, uno pensaría en el propio Jerusalén, su historia, su papel religioso, su función como lugar mítico. Reflexionaría sobre el pasado, el presente (la política, lo que es igual que pensar en el pasado inmediato) y el futuro, como en la frase «el año próximo en Jerusalén». Además, uno relacionaría estos pensamientos con lo que supiera del personaje que va a Jerusalén y usaría esa síntesis para sacar nuevas conclusiones, refinar la percepción y tener una idea más convincente del libro en su conjunto. Y luego, una vez acabada la lectura, con la última página leída y el libro cerrado, comenzarían las interpretaciones psicológicas, históricas, sociológicas, estructurales, filológicas, religiosas, sexuales, filosóficas; por sí solas o en diversas combinaciones, dependiendo de las inclinaciones de cada uno. A pesar de que es posible interpretar la vida real por medio de cualquiera de estos sistemas (después de todo la gente acude a sacerdotes y psicólogos e incluso a veces intenta comprender su vida en términos históricos), no produce el mismo efecto. Falta algo: el esplendor, la idea global, la ilusión de la verdad metafísica. Uno dice: «Don Quijote es una conciencia que se trastorna en el reino de lo imaginario»; pero luego mira a una persona loca en el mundo real (A., por ejemplo, a su hermana esquizofrénica) y no dice nada, o tal vez se refiere a la tristeza de una vida malgastada, pero nada más.

De vez en cuando, A. se sorprende a sí mismo mirando una obra de arte con los mismos ojos con que observa al mundo, aunque sabe que leer las imágenes de ese modo es una forma de destruirlas. Piensa, por ejemplo, en la descripción que hace Tolstói de la ópera en *Guerra y paz*. En aquella escena, nada se da por sentado y por consiguiente todo se reduce a un absurdo. Tolstói se burla de lo que ve limitándose sólo a describirlo: «En el segundo acto había monumentos de cartón sobre el escenario, y un agujero redondo en el telón de fondo que representaba la luna. Las candilejas estaban cubiertas por pantallas y los cuernos y los contrabajos hacían sonar sus graves notas, mientras la gente salía de ambos lados del escenario con capas negras y blandiendo unas armas que parecían dagas. Luego otros hombres irrumpieron en el escenario y se llevaron a la doncella que antes vestía de blanco y ahora de azul claro. Pero no se la llevaron enseguida, primero cantaron con ella durante un buen rato, hasta que por fin la sacaron a rastras. Detrás de las cortinas retumbó tres veces un sonido metálico y entonces todos se arrodillaron y cantaron una

canción. Aquellos actos fueron interrumpidos repetidas veces por los gritos entusiastas del público».

También existe la tendencia equivalente pero opuesta de mirar al mundo como si fuera una extensión de lo imaginario. Esto también le ha ocurrido a A., aunque odie aceptarlo como una actitud válida. Al igual que todo el mundo, él busca un significado; su vida está tan fragmentada que cada vez que encuentra una conexión entre dos fragmentos, siente la tentación de buscarle un significado. La conexión existe, pero otorgarle un significado, mirar más allá de la cruda realidad de su existencia, sería construir un mundo imaginario dentro del mundo real, y él sabe que ese mundo no se sustentaría. En los momentos de mayor valentía, adopta el sinsentido como principio básico; pero luego comprende que su obligación es ver lo que tiene delante (aunque también esté en su interior) y describir lo que ve. Está en la habitación de la calle Varick; su vida no tiene sentido; el libro que escribe no tiene sentido. Allí está el mundo y las cosas que uno encuentra en él, de modo que hablar de ellas es pertenecer a ese mundo. Una llave se rompe dentro de una cerradura y ha sucedido algo; lo que equivale a decir que se ha roto una llave dentro de una cerradura. El mismo piano parece existir en dos lugares diferentes. Un joven acaba viviendo en la misma habitación donde veinte años antes su padre se enfrentó al horror de la soledad. Un hombre encuentra su antiguo amor en la calle de una ciudad extranjera; y eso significa sólo lo que es, nada más ni nada menos. Luego escribe: «entrar en este lugar es como esfumarse en un sitio donde el pasado y el presente se encuentran». Y más adelante: «como en la frase: “escribió el Libro de la Memoria en esta habitación”».

La invención de la soledad.

Él quiere decir, o sea, dar a entender. Como *vouloir dire* en francés, que significa literalmente «querer decir», pero que en realidad significa «dar a entender». Quiere decir lo que quiere. Quiere decir lo que da a entender. Dice lo que quiere dar a entender y da a entender lo que dice.

Viena, 1919.

Todavía ningún significado, aunque sería imposible negar que estamos bajo un hechizo. Freud describió la experiencia como «sobrenatural», o *unheimlich*, lo contrario de *heimlich*, que significa «familiar», «natural», «propio del hogar». Esto implica, por lo tanto, que somos expulsados de nuestra coraza protectora, de nuestras percepciones habituales, como si de repente estuviéramos fuera de

nosotros mismos, a la deriva en un mundo que no comprendemos. Estamos perdidos en ese mundo de forma inevitable y ni siquiera podemos aspirar a encontrar nuestro camino dentro de él.

Freud afirma que cada etapa de nuestro desarrollo coexiste con todas las demás. Incluso cuando somos adultos, guardamos un recuerdo inconsciente de nuestra forma de percibir el mundo en la infancia que es algo más que un recuerdo, su estructura permanece intacta. Freud relaciona esta experiencia de lo sobrenatural con un resurgimiento de la visión egocéntrica y animista de la niñez. «Parecería que todos nosotros hemos pasado por una fase de desarrollo individual equivalente a la etapa animista del hombre primitivo y que esta etapa nos ha dejado ciertas huellas que pueden ser reactivadas, y que todo lo que ahora nos parece "sobrenatural" cumple con la función de poner en acción esos vestigios de actividad mental animista y ayudarlos a manifestarse». Concluye: «Una experiencia sobrenatural tiene lugar o bien cuando los complejos infantiles reprimidos son revividos por alguna impresión o cuando las creencias primitivas ya superadas parecen confirmarse una vez más».

Nada de esto, por supuesto, constituye una explicación; como mucho sirve para describir el proceso y señalar el terreno donde éste tiene lugar. Sin embargo, A. no tiene dificultades en aceptarlo como cierto. El desarraigo, por lo tanto, como la nostalgia de otro hogar, un espacio del espíritu mucho más primitivo. Del mismo modo que a veces uno no encuentra la interpretación de un sueño hasta que un amigo sugiere una interpretación simple, casi obvia. A. no puede probar que los argumentos de Freud sean verdaderos o falsos, pero a él le parecen apropiados, y está más que dispuesto a aceptarlos como ciertos. Todas las coincidencias que parecen haberse multiplicado a su alrededor, por lo tanto, están conectadas de alguna forma a los recuerdos de su infancia, como si al proponerse evocarla, el mundo regresara a una fase más temprana de su existencia. Cuando él recuerda su infancia, ésta se manifiesta en esas experiencias; recuerda su infancia y la escribe convirtiéndola en presente. Tal vez sea eso lo que pretende expresar al escribir: «el sinsentido es el principio fundamental». Tal vez sea eso lo que pretende expresar con: «Quiere dar a entender lo que dice». Quizá sea eso lo que quiere dar a entender, o quizá no. Es imposible estar seguro de nada.

La invención de la soledad. O historias de vida o muerte.

La historia comienza al final. Hablar o morir. Y mientras uno siga hablando, no morirá. La historia comienza con la muerte. El rey Schahir ha sido engañado por su esposa: «y no dejaban de besarse,

abrazarse, tocarse y emborracharse». El rey se aleja del mundo y jura no volver a sucumbir a las artimañas femeninas. Más tarde, al regresar a su trono, satisface sus deseos poseyendo a las mujeres de su reino y, una vez satisfecho, las manda ejecutar. «E hizo esto durante tres años, hasta que la tierra se quedó sin jóvenes casaderas y todas las mujeres, las madres y los padres lloraban y gritaban en contra de su rey, maldiciéndolo y quejándose al creador del cielo y de la tierra, y suplicando ayuda a Aquel que escucha y responde a las plegarias de aquellos que lo invocan; y aquellos que tenían hijas huyeron con ellas, hasta que no quedó una sola chica soltera en la ciudad».

Entonces, Sherezade, la hija del visir, se ofrece para entregarse al rey («Su memoria estaba llena de todo tipo de versos, cuentos, leyendas, además de dichos de reyes y eruditos y era sabia, prudente y bien educada»). Su padre, desesperado, intenta disuadirla pensando que se encamina a una muerte segura, pero ella permanece impasible: «Cásame con este rey, pues o bien seré el medio para salvar de la muerte a las hijas de los musulmanes, o pereceré como han perecido otras». Se va a dormir con el rey y pone en práctica su plan: «contar… historias encantadoras para velar su sueño…; yo seré el instrumento de mi salvación y de la liberación del pueblo de esta calamidad, y gracias a mí el rey cambiará su costumbre».

El rey acepta escucharla y ella comienza su relato, que es un cuento sobre la narración de cuentos, una historia con varias historias dentro, cada una de ellas acerca de la narración de cuentos, gracias a la cual un hombre se salva de la muerte.

Comienza a despuntar el alba y en la mitad de la primera historia dentro de otra historia, Sherezade se queda callada. «Esto no es nada en comparación con lo que te contaré mañana por la noche», le dice, «si me dejas vivir». Y el rey se dice a sí mismo: «Por Alá que no la mataré hasta que escuche el resto del cuento». La joven continúa así durante tres noches, dejando los cuentos inconclusos y haciendo referencias a la historia del día siguiente, donde ha acabado el primer ciclo de cuentos y donde comienza uno nuevo. En realidad, es cuestión de vida y muerte. La primera noche, Sherezade comienza con «El genio y el mercader»: un hombre se detiene a comer en un jardín (un oasis en el desierto), arroja el hueso de un dátil, y ve que «un gigantesco genio aparece ante él, con una espada en la mano, se acerca y le dice:

»—Levántate que te mataré, igual que tú has matado a mi hijo.

»—¿Y cómo lo he matado? —pregunta el mercader.

»—Cuando arrojaste el hueso del dátil —respondió el genio—, éste golpeó el pecho de mi hijo, que pasaba por allí, y murió de inmediato».

Aquí aparece la culpa del inocente (al igual que en el destino de las jóvenes casaderas del reino) y al mismo tiempo el nacimiento de un hechizo: convertir un pensamiento en una cosa, hacer que lo invisible cobre vida. El mercader pide piedad y el genio acepta posponer la ejecución, pero exactamente un año más tarde debe volver a ese mismo lugar, donde el genio cumplirá con la sentencia. Ya se vislumbra un paralelismo con la situación de Sherezade, ya que ella también pretende retrasar su ejecución. Sembrando aquella idea en la mente del rey, defiende su caso, aunque de tal forma que el rey no lo sospecha; pues ésta es la función del cuento: hacer que un hombre vea una cosa ante sus ojos, mientras se le enseña otra distinta.

Pasa el año y el mercader, fiel a su palabra, vuelve al jardín, donde se sienta y comienza a llorar. Entonces pasa por allí un anciano tirando de una gacela con una cadena y le pregunta al mercader qué le ocurre. El anciano se queda fascinado con la historia del mercader (como si su vida fuera un cuento, con un comienzo, medio y final, una ficción creada por otra mente; y en efecto así es) y decide quedarse a esperar a ver qué sucede. Entonces pasa otro anciano con dos perros negros, la conversación se repite y él también se sienta a esperar. Enseguida aparece un tercer viejo, tirando de una muía moteada y la historia se repite una vez más. Por fin aparece el genio en «una nube de polvo y un enorme torbellino que surge del corazón del desierto», y justo cuando está a punto de decapitar al mercader con su espada, el primer anciano da un paso al frente y le dice:

«—Si te cuento una historia sobre esta gacela, ¿me darás un tercio de la sangre del mercader?».

Aunque parezca sorprendente, el genio acepta, del mismo modo que el rey ha aceptado escuchar el cuento de Sherezade, de buena gana y sin dudarlo.

Hay que destacar que el anciano no intenta defender al mercader tal como sucedería en un juzgado, con argumentos, ideas y pruebas. Eso haría que el genio observara lo que de hecho ya ve, y él tiene una idea formada sobre ese asunto. Por el contrario, el anciano desea alejarlo de los hechos y de la idea de la muerte, deleitándolo (literalmente, «engatusar», del latín *delectare*) con una nueva idea de la vida, que más adelante lo hará renunciar a la obsesión de matar al mercader. Una obsesión como ésta lo encierra a uno entre los muros

de su soledad y no le permite ver otra cosa que sus propios pensamientos. Un cuento, sin embargo, al no ser un argumento lógico, rompe esos muros; da por sentada la existencia de otros y hace que el que escucha se ponga en contacto con ellos, al menos en sus pensamientos.

El anciano se enfrasca en un relato descabellado:

«—Esta gacela que ves aquí —le dice— en realidad es mi esposa. Durante treinta años vivió conmigo y en todo ese tiempo no pudo tener ningún hijo. —(Otra vez la alusión al niño ausente, el niño muerto, el que no ha nacido, que devuelve al genio a su propio dolor pero a su vez, de forma indirecta, a un mundo donde la vida y la muerte son equivalentes.)—. Así que tomé una concubina y tuve con ella un hijo como una luna llena, con ojos y cejas de perfecta belleza…».

Cuando el hijo tenía quince años, el anciano se fue a otra ciudad (él también es un mercader), y en su ausencia, la esposa celosa se sirvió de la magia para convertir al niño y a su madre en un ternero y una vaca. Cuando regresó, la mujer le dijo: «Tu esclava murió y su hijo huyó».

Después de un año de duelo, la vaca fue sacrificada, según los planes de la esposa celosa, pero cuando el hombre estaba a punto de matar al ternero, no pudo hacerlo.

«—Y cuando el ternero me miró, rompió su cuerda, se aproximó a mí y gimió y sollozó, hasta que me compadecí y dije: “Traedme una vaca y dejad ir a este ternero”».

Más adelante, la hija del pastor, también versada en el arte de la magia, descubrió la verdadera identidad del ternero y lo devolvió a su estado natural después de que el mercader le concediera dos deseos (casarse con su hijo y hechizar a la esposa celosa, convirtiéndola en un animal, para «estar a salvo de sus brujerías»). Pero la historia no acaba allí:

«—La esposa de mi hijo vivió con nosotros días y noches y noches y días —continuó el anciano—, hasta que Dios se la llevó; y después de su muerte mi hijo salió de viaje rumbo a la India, la tierra de donde viene este mercader; y más adelante yo cogí a la gacela y viajé con ella de un sitio a otro buscando a mi hijo, hasta que el azar me llevó a este jardín donde encontré a este mercader llorando. Ésta es mi historia».

El genio reconoce que es una historia maravillosa y le promete al viejo la tercera parte de la sangre del mercader.

A su vez, los otros dos viejos le proponen el mismo acuerdo al genio y comienzan sus relatos de forma similar:

«—Estos dos perros son mis hermanos mayores —dice el segundo anciano.

»—Esta mula era mi esposa —dice el tercero».

Estos enunciados revelan la esencia de todo el plan, pues ¿qué significado tiene el hecho de mirar algo, un objeto real perteneciente al mundo real, por ejemplo un animal, y afirmar que en realidad es otra cosa? Es igual que decir que cada cosa tiene dos vidas simultáneas, en el mundo y en nuestra mente, y que negar cualquiera de las dos es como matarla en ambas vidas a la vez. En los relatos de los tres ancianos hay dos espejos enfrentados y cada uno refleja la luz del otro. Ambos están encantados, son reales e imaginarios a la vez, y cada uno de ellos existe gracias al otro. No cabe duda de que se trata de una cuestión de vida o muerte. El primer anciano ha llegado a aquel jardín en busca de su hijo, mientras que el genio ha ido a vengar al involuntario asesino de su hijo. Lo que el anciano intenta decirnos es que nuestros hijos siempre son invisibles. Es la verdad más simple: la vida pertenece sólo a aquel que la vive; la vida misma se encargará de reclamar a los vivos; vivir es dejar vivir. Y al final, gracias a estos tres relatos, el mercader salva su vida.

Así es como comienza *Las mil y una noches*. Al final de esta crónica, cuento tras cuento, se obtiene un resultado concreto que da lugar a la inmutable solemnidad de un milagro. Sherezade le da tres hijos al rey y otra vez la lección se vuelve clara. Una voz que habla, la voz de una mujer, contando cuentos de vida y muerte y del poder de dar vida:

«—¿Puedo pedirte un favor, majestad?

»—Pídelo, oh, Sherezade —respondió él—, y te será concedido.

»—Traedme a mis hijos —les dijo ella entonces a las criadas y los eunucos.

»Se los trajeron de inmediato, y eran tres niños varones; uno caminaba, otro andaba a gatas y otro aún mamaba del pecho. Ella los cogió y poniéndolos frente al rey, besó el suelo y dijo:

»—¡Oh, rey de todos los tiempos, éstos son tus hijos! Te ruego que me perdones la vida, por el bien de estos niños.

»Cuando el rey oyó esas palabras, comenzó a llorar. Abrazó a los pequeños entre sus brazos y declaró su amor por Sherezade.

»Entonces decoraron la ciudad de forma grandiosa, como nunca se había visto antes, y sonaron los tambores y las gaitas, mientras todos los bufones, los saltimbanquis y los músicos desplegaron sus diversas artes y el rey los llenó de regalos y dádivas. Además dio limosna a los pobres y necesitados y fue generoso con todos sus súbditos y la gente de su reino».

Texto en espejo.

Si la voz de una mujer narrando cuentos tiene el poder de traer niños al mundo, también es cierto que un niño tiene el poder de dar vida a sus propios cuentos. Dicen que si el hombre no pudiera soñar por las noches se volvería loco; del mismo modo, si a un niño no se le permite entrar en el mundo de lo imaginario, nunca llegará a asumir la realidad. La necesidad de relatos de un niño es tan fundamental como su necesidad de comida y se manifiesta del mismo modo que el hambre.

—¡Cuéntame un cuento! —dice el niño—. ¡Cuéntame un cuento, cuéntame un cuento, papi, por favor!

Entonces el padre se sienta y le narra un cuento a su hijo. O se echa en la cama junto a él, en la cama del niño, y comienza a hablar, como si en el mundo no quedara nada más que su voz contándole una historia a su hijo en la oscuridad. A menudo es un cuento de hadas, o de aventuras; pero a veces no es más que un simple salto en el mundo imaginario.

—Había una vez un niño pequeño llamado Daniel —le dice A. a su hijo Daniel.

Estas historias en que el mismo niño es el protagonista son quizá las que más le gustan. A. advierte que, en forma similar, cuando él se sienta en su habitación a escribir el Libro de la Memoria, cuenta su propia historia hablando de sí mismo como si fuera otro. Para encontrarse, primero necesita ausentarse, y por eso dice A. cuando en realidad quisiera decir «Yo», pues la historia del recuerdo es la historia de lo que se ha visto. La voz, por lo tanto, continúa. E incluso cuando el niño ha cerrado los ojos para dormir, la voz de su padre sigue hablando en la oscuridad.

El Libro de la Memoria, volumen doce.

No puede seguir más allá. Hay niños que han sufrido por culpa de los adultos sin ninguna razón: niños abandonados, muertos de hambre, asesinados, sin ninguna razón en absoluto. A. se da cuenta de que no es posible seguir más allá.

«Pero están los niños —dice Iván Karamazov—, ¿qué voy a hacer con ellos?».

Y otra vez: «Quiero perdonar, quiero abrazar. No soporto más sufrimientos. Y si la suma de los sufrimientos de los niños es lo que se necesita para alcanzar la verdad, entonces yo digo de antemano que la verdad entera no vale un precio como éste».

Todos los días, sin el más mínimo esfuerzo, lo encuentra ante su vista. Es la época de la caída de Camboya y todos los días está allí, mirándolo desde el periódico, con las inevitables fotografías de la muerte: los niños flacos, los mayores con la vista vacía. Por ejemplo, Jim Harrison, un ingeniero de Oxfam, apuntó en su diario:

«Visita a una pequeña clínica en el kilómetro siete. No hay ninguna droga ni medicinas —serios casos de inanición—, síntomas claros de muerte por desnutrición… La situación de los centenares de niños es desesperante: enfermedades de la piel, calvicie, cabello descolorido y un gran temor en toda la población».

O más tarde, al describir su visita del 7 de enero al hospital de Phnom Penh: «… en terribles condiciones: niños en la cama entre harapos inmundos muriéndose de hambre, sin medicinas ni comida… La tuberculosis, unida a la desnutrición, hace que la gente tenga un aspecto similar al de los prisioneros de Belsen. En una de las salas había un niño de trece años atado a la cama porque se estaba volviendo loco. Muchos niños han quedado huérfanos, o no pueden encontrar a su familia, y se ven muchos agarrotamientos y espasmos. La cara de un pequeño de dieciocho meses estaba totalmente destruida, la piel y la carne destrozadas por un caso agudo de kwashiorkor; tenía los ojos llenos de pus y su hermana de cinco años lo tenía en sus brazos… Contemplar este tipo de cosas resulta muy duro y esta situación es similar a la de cientos de miles de camboyanos».

Dos semanas antes de leer estas palabras, A. salió a comer con una amiga, P., escritora y redactora de un semanario de gran tirada. Dio la casualidad de que ella estaba a cargo del «caso Camboya» y

había leído todo lo que se había escrito en la prensa americana y extranjera sobre la situación allí. P. le habló a A. de un artículo publicado en un periódico de Carolina del Norte, escrito por un médico voluntario norteamericano de uno de los campos de refugiados al otro lado de la frontera tailandesa. El artículo se refería a la visita a dichos campos de la esposa del presidente norteamericano, Rosalynn Carter. A. recordaba las fotografías de la visita que habían aparecido en los periódicos y revistas (la primera dama abrazando a un niño camboyano, la primera dama hablando con los médicos), y a pesar de que conocía la responsabilidad de Estados Unidos en aquella situación que ahora denunciaba la señora Carter, las fotografías lo habían emocionado. La señora Carter había visitado el campo de refugiados donde trabajaba el médico americano del artículo. El hospital era una construcción provisional: techo de paja, unos postes de soporte, pacientes echados en el suelo sobre mantas. La esposa del presidente llegó acompañada por un enjambre de funcionarios, reporteros y camarógrafos. Era demasiada gente, y al atravesar el hospital, sus pesados zapatos occidentales pisaron las manos de varios pacientes y sus piernas desconectaron el suero o patearon accidentalmente los cuerpos de otros. Quizá toda aquella confusión hubiera podido evitarse, o quizá no. De todos modos, cuando acabó la visita, el médico americano les hizo un ruego:

—Por favor —dijo—, ¿podrían algunos de ustedes donar sangre para el hospital? Ni siquiera la sangre de los camboyanos más saludables es adecuada para transfusiones y nuestras reservas se han agotado.

Pero el viaje de la primera dama ya estaba atrasado, y tenían que visitar otros lugares, ver a otros seres desgraciados. Dijeron que no había tiempo —«perdón, lo sentimos mucho»— y se fueron con la misma prisa con que habían llegado.

Puesto que el mundo es monstruoso, puesto que puede conducir al hombre a la desesperación, una desesperación tan tremenda, tan absoluta, que nada puede abrir la puerta de la cautividad de la desesperanza, A. espía a través de los barrotes de su celda y sólo encuentra un motivo de consuelo: la imagen de su hijo. Y no sólo su hijo, sino cualquier hijo, cualquier hija, el fruto de cualquier mujer y cualquier hombre.

Puesto que el mundo es monstruoso, puesto que no parece ofrecer ninguna esperanza de futuro, A. mira a su hijo y se da cuenta de que no debe abandonarse a la desesperación. Cuando está al lado de su hijo, minuto a minuto, hora a hora, satisfaciendo sus

necesidades, entregándose a esta vida joven, siente que su desesperación se desvanece. Y a pesar de que continúa desesperándose, no se abandona a la desesperación.

La idea de un niño sufriendo le resulta monstruosa, incluso más monstruosa que la monstruosidad del mismo mundo; pues lo despoja de su único consuelo, e imaginar un mundo sin consuelo es monstruoso.

No puede seguir más allá.

Aquí es donde comienza. Está solo en una habitación y rompe a llorar. «Es demasiado para mí» (Mallarmé).

«Un aspecto similar al de los prisioneros de Belsen», como señaló el ingeniero de Camboya. Y sí, ése es el lugar donde murió Ana Frank.

«Lo que me asombra —escribió ella apenas tres semanas antes de que la arrestaran— es no haber abandonado por completo mis esperanzas, que parecen absurdas e irrealizables… Veo el mundo transformado cada vez más en un desierto y oigo cada vez más fuerte el estruendo del trueno que se acerca anunciando probablemente nuestra muerte. Me sumo al dolor de millones de personas, y no obstante, al contemplar el cielo, pienso que todo esto cambiará y volverá a reinar la bondad, que hasta estos crueles días acabarán…».

No, no quiere decir que esto sea lo único; ni siquiera pretende decir que puede comprenderse, que a fuerza de hablar y hablar de ello se pueda descubrir un significado. No, no es lo único, y sin embargo la vida continúa para algunos, si no para la mayoría. Pero, como se trata de algo que siempre escapará al entendimiento, quiere que represente lo que siempre aparecerá antes del comienzo. Como en las frases: «Aquí es donde comienza. Está solo en una habitación y rompe a llorar».

Regreso al vientre de la ballena.

«La palabra de Yahvé le fue dirigida a Jonás… en estos términos: Levántate y vete a Nínive, la gran ciudad, y proclama ante ella…».

La historia de Jonás se diferencia de la de los demás profetas también por esta orden; pues el pueblo de Nínive no es judío. Al contrario que los demás portadores de la palabra divina, a Jonás no se le pide que se dirija a sus conciudadanos sino a extranjeros que, para

colmo, son enemigos de su pueblo. Nínive era la capital de Asiría, en aquella época el imperio más poderoso del mundo. En palabras de Nahum (cuyas profecías se han conservado en los mismos pergaminos que las de Jonás): «la ciudad sangrienta… llena de mentiras y pillaje».

«Levántate y vete a Nínive», le dice Dios a Jonás. Nínive está al este y Jonás se apresura a ir hacia el oeste, a Tarsis (Tartesos, en el extremo sur de España), por lo tanto no sólo huye, sino que se va hasta el límite del mundo conocido. Pero esta huida no es difícil de comprender si se piensa en un caso análogo: un judío al que se le pidiera que entrara en Alemania en la segunda guerra mundial para predicar en contra del nacionalsocialismo. Es una idea que raya en el absurdo.

Ya en el siglo II, uno de los glosadores rabínicos afirmó que Jonás se había subido al barco para arrojarse al mar y morir por el bien de Israel, y no para huir de la presencia de Dios. Ésta es una lectura política y los estudiosos cristianos pronto la volvieron en contra de los judíos. Teodoro de Mopsuestia, por ejemplo, dice que Jonás fue enviado a Nínive porque los judíos se negaron a escuchar a los profetas y el Libro de Jonás fue escrito como una lección para los obcecados. Ruperto de Deutz, sin embargo, otro erudito cristiano (del siglo XIII) afirma que el profeta no obedeció la orden de Dios por compasión hacia su propio pueblo y que por esa razón Dios no se enfadó con Jonás. Esto recuerda la opinión del mismo rabino Akiba, que aseguró que «Jonás sentía celos de la gloria del hijo (Israel), pero no de la gloria del padre (Dios)».

Al final Jonás acepta ir a Nínive, pero después de comunicar su mensaje, una vez que el pueblo de Nínive se arrepiente y modifica su estilo de vida, incluso después de que Dios los perdone, sabemos que «esto desagradó sobremanera a Jonás y lo encolerizó». Se trata de una furia patriótica, ¿por qué iban a conseguir el perdón los enemigos de Israel? Aquí es donde Dios le enseña a Jonás la verdadera lección, en la parábola del ricino que sigue.

«¿Tienes acaso razón de enojarte?», le pregunta. Jonás sale a las afueras de la ciudad «hasta ver qué sucede con ella», lo cual sugiere que todavía tenía la esperanza de que fuera destruida o de que el pueblo de Nínive se arrepintiera de su forma de vida y se castigara a sí mismo. Dios hace crecer un ricino para proteger a Jonás del sol y «Jonás recibió grandísimo consuelo de aquel ricino», pero a la mañana siguiente Dios hizo que el árbol se marchitara. Sopla un viento furioso del este, el sol ardiente quema a Jonás y éste «se deseó la muerte, diciendo: Mejor que la vida es para mí la muerte», las mismas palabras

que había empleado antes y que indican que el mensaje de la parábola es el mismo que aparece en la primera parte del libro. «Pero Dios respondió a Jonás: ¿Tienes acaso razón para enojarte por lo del ricino? Él contestó: Tengo razón para enojarme hasta desearme la muerte. Yahvé le respondió: Tú te lamentas por el ricino, por el cual no trabajaste ni lo hiciste crecer; que nació en una noche y en la otra se secó. ¿Y no habré de tener yo compasión de Nínive, donde hay más de ciento veinte mil hombres que no saben distinguir entre la derecha y la izquierda y ganados en gran número?».

Estos pecadores, estos paganos —e incluso sus animales— son criaturas de Dios al igual que los hebreos. Se trata de una idea sorprendente y original, sobre todo teniendo en cuenta la época en que se desarrolla la historia (siglo VIII a. C., la era de Heráclito), pero es la esencia de las enseñanzas de los rabinos. Si la justicia existe, tiene que ser para todos; nadie puede quedar excluido, de lo contrario ya no sería justicia. La conclusión es ineludible. El libro más corto, que cuenta la curiosa e incluso cómica historia de Jonás, ocupa un lugar central en la liturgia: se lee cada año en la sinagoga de Yom Kippur, el Día de la Expiación, la celebración más solemne del calendario judío. Porque, tal como se señaló antes, todas las cosas están relacionadas entre sí. Y si eso ocurre con las cosas, también ocurrirá con todos los seres. No puede olvidar las últimas palabras de Jonás: «Tengo razón de enojarme hasta desearme la muerte». Y si eso ocurre con todas las cosas, también ocurrirá con todos los seres.

Las palabras riman, y aunque no exista relación entre ellas, no puede evitar asociarlas. Habitación y tumba, tumba y útero, útero y habitación. Aliento y muerte. O el hecho de que las letras de la palabra *vida* puedan ser redistribuidas para formar la palabra *diablo*[4]. Es consciente de que éstos no son más que juegos de colegiales, pero aunque resulte sorprendente, mientras escribe la palabra *colegiales*, recuerda cuando tenía ocho o nueve años y la súbita sensación de poder que experimentó cuando descubrió que podía jugar de aquel modo con las palabras; como si por casualidad hubiese encontrado un sendero secreto hacia la verdad: la verdad absoluta, universal e inmutable que se esconde en el centro de la Tierra. En su entusiasmo de colegial, por supuesto, había olvidado considerar otras lenguas que no fueran el inglés, la gran torre de Babel de las lenguas que silbaban y bregaban en un mundo ajeno a su vida de colegial. ¿Y cómo era posible que la verdad absoluta e inmutable cambiara de una lengua a otra?

Aun así, el poder de hacer rimar las palabras y de transformarlas no se puede desechar. La sensación mágica continúa

aunque no podamos relacionarla con la búsqueda de la verdad; y esa misma magia, esas mismas correspondencias entre palabras están presentes en todas las lenguas, a pesar de que las combinaciones particulares sean diferentes. En el corazón de cada idioma hay una red de rimas, asonancias y significados múltiples, y cada uno de estos fenómenos funciona como una especie de puente que une entre sí a aspectos opuestos y contrastantes del mundo. El lenguaje, por lo tanto, no es una simple lista de objetos distintos a añadir, cuya suma total equivale al mundo. Por el contrario, tal como aparece en el diccionario, el lenguaje es un organismo infinitamente complejo, cuyos elementos —células y tendones, corpúsculos y huesos, dedos y fluidos— están presentes en el mundo de forma simultánea y ninguno de ellos puede existir por sí solo; pues cada palabra es definida por otras, lo que implica que penetrar en cualquier parte del lenguaje es penetrar en su totalidad. El lenguaje, entonces, como una monadología, para utilizar el término de Leibniz. («Porque como todo está lleno, lo que hace que toda materia esté ligada, y como en lo lleno todo movimiento produce algún efecto sobre los cuerpos distantes, a medida de la distancia, de tal manera que cada cuerpo está afectado no solamente por aquellos que le tocan y no sólo se resiente de algún modo por lo que les suceda a éstos, sino que también por medio de ellos se resiente de los que tocan a los primeros, por los cuales es tocado inmediatamente. De donde se sigue que esta comunicación se transmite a cualquier distancia que sea. Y, por consiguiente, todo cuerpo se resiente de todo lo que se haga en el universo; de tal modo que aquel que lo ve todo podría leer en cada uno lo que ocurre en todas las partes, e incluso, lo que ocurre y lo que ocurrirá; advirtiendo en el presente lo que está alejado, tanto según los tiempos como según los lugares… Pero un alma no puede leer en sí misma más que lo que se le representa distintamente, no sabría desplegar de una vez todos sus repliegues porque se extienden al infinito»).

Los juegos de palabras que practicaba A. en sus épocas de colegial no eran tanto una búsqueda de la verdad sino una búsqueda del mundo que aparece en el lenguaje. El lenguaje no es equivalente a la verdad; es nuestro modo de existir en el mundo. Jugar con las palabras es examinar la forma en que funciona la mente, el reflejo de una partícula del mundo tal como la percibe la mente. Del mismo modo, el mundo no es simplemente la suma de cosas que existen en él, la red infinitamente compleja en que estas cosas se conectan entre sí. Como en los significados de las palabras, los objetos cobran significado sólo en su relación con otros objetos. «Dos caras son parecidas», escribe Pascal, «y aunque ninguna de las dos sea graciosa

por sí misma, su similitud nos hace reír». Las caras riman a los ojos, así como las palabras riman al oído. Para llevar estas conclusiones un poco más lejos, A. cree que es posible que los hechos de la vida también rimen. Un joven alquila una habitación en París y luego descubre que su padre había estado escondido en aquella habitación durante la guerra. Si estos dos hechos tuvieran que considerarse por separado, habría poco que decir con respecto a cualquiera de ellos; pero la rima que crean al ser relacionados modifica la realidad de ambos. Al igual que cuando se aproximan dos objetos físicos desprenden fuerzas electromagnéticas que no sólo afectan la estructura molecular de cada uno de ellos, sino también el espacio que los separa, alterando de ese modo el mismo ambiente, dos (o más) hechos que rimen establecen una conexión en el mundo y añaden una sinapsis más a recorrer en el extenso «plenum» de la experiencia.

Estas conexiones son muy comunes en los trabajos literarios (para volver a aquella idea) pero uno tiende a no verlas en el mundo, pues el mundo es demasiado grande y la vida de uno demasiado pequeña. Es sólo en esos raros momentos en que uno cree vislumbrar una rima en la vida, cuando la mente puede saltar fuera de sí misma y servir como puente para cosas que están más allá del tiempo y del espacio, más allá de la vista y de la memoria. Pero en todo esto hay algo más que rima. La gramática de la existencia incluye todas las figuras del lenguaje mismo: comparación, metáfora, metonimia, sinécdoque; de modo que cada cosa que encontramos en el mundo es, en realidad, muchas cosas que a su vez dan lugar a otras muchas más, dependiendo de qué tengan cerca, en qué estén contenidas o de dónde surjan. A menudo falta el segundo término de comparación, porque ha sido olvidado, está enterrado en el inconsciente o por alguna razón resulta imposible de localizar. «El pasado se oculta», escribe Proust en un párrafo importante de su novela, «fuera de [los] dominios y [del] alcance [de nuestra inteligencia], en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca». Todo el mundo ha experimentado de una forma u otra las extrañas sensaciones del olvido, la misteriosa fuerza de un término perdido.

—Entré en aquella habitación —dirá un hombre—, y me invadió una curiosísima sensación, como si hubiese estado allí antes, aunque no podía recordarlo.

Como en los experimentos con perros de Pavlov (que, simplificándolos al máximo, demuestran la forma en que la mente establece relaciones entre dos objetos distintos: al final el primer

objeto se olvida y por ende se convierte en otro) ha ocurrido algo, aunque no podríamos decir qué es. Quizá lo que A. se empeña en demostrar es que de un tiempo a esta parte él no ha olvidado ninguno de los dos términos y que siempre que su vista o su mente parecen detenerse, descubre otra conexión, otro puente que lo llevará a un nuevo territorio. E incluso en la soledad de su habitación, el mundo ha estado precipitándose sobre él a una velocidad desconcertante, como si de repente todo convergiera en él y le ocurriera al mismo tiempo. Coincidencia: encontrarse con; ocupar el mismo lugar en el tiempo y el espacio. La mente, por lo tanto, como aquello que contiene algo más que su propia entidad. Como en la frase de san Agustín: «Pero ¿cuál es la parte de sí que no contiene en sí misma?».

Segundo regreso al vientre de la ballena.

«Cuando la marioneta recobró el sentido, no podía recordar dónde había estado. A su alrededor todo era oscuridad, una oscuridad tan densa y tan negra que por un momento pensó que lo habían sumergido de cabeza en un tintero».

Ésta es la descripción que hace Collodi de la llegada de Pinocho al vientre del tiburón. Hubiese podido hacer una comparación mucho más vulgar, como «una oscuridad negra como la tinta», una trillada figura literaria que sería olvidada al instante de haberla leído. Pero aquí hay algo más, algo que va más allá de la cuestión de la buena o mala literatura (y ésta obviamente no es mala). Observemos con atención: Collodi no hace comparaciones en este párrafo, no emplea las expresiones «como si fuera» o «igual que», no establece ni una correspondencia ni un contraste entre una cosa y la otra. La imagen de completa oscuridad sugiere automáticamente la imagen de un tintero. Pinocho acaba de entrar en el vientre del tiburón y todavía no sabe que Gepetto está allí, así que durante un breve instante todo parece perdido. Pinocho está rodeado por la oscuridad de la soledad. Y es en esta oscuridad donde tiene lugar el acto creativo del libro, el lugar donde al final el títere encontrará valor para salvar a su padre y por lo tanto convertirse en un niño real.

Al situar a su marioneta en la oscuridad del vientre del tiburón, Collodi nos dice algo, moja su pluma en la oscuridad de su tintero. Después de todo, Pinocho sólo está hecho de madera y Collodi lo usa como instrumento (literalmente la pluma) para escribir la historia de sí mismo. Collodi no podría haber logrado lo que logra en *Pinocho*, si el libro no fuera un libro de la memoria. Tenía más de cincuenta años cuando lo escribió, acababa de retirarse de una poco ilustre carrera de funcionario público durante la cual, según su

sobrino, no se había destacado «ni por su celo, ni por su puntualidad ni por su obediencia». Su cuento es una búsqueda de la infancia perdida, al igual que la búsqueda del tiempo perdido de Proust. Incluso el nombre que eligió para firmarlo era una evocación del pasado, pues en realidad se llamaba Carlo Lorenzini, y Collodi era el nombre del pequeño pueblo donde había nacido su madre y donde él solía pasar las vacaciones cuando era pequeño. Conocemos pocos detalles de su infancia; sólo que le gustaba inventar cuentos y que sus amigos estaban fascinados por su habilidad para relatarlos. Según su hermano Ippolito «lo hacía tan bien y con tanta mímica que complacía a medio mundo y los niños lo escuchaban boquiabiertos». En un relato autobiográfico que escribió al final de sus días, mucho después de terminar *Pinocho*, Collodi deja claro que el títere era su doble. Se describe a sí mismo como un bromista y un payaso: comía cerezas en clase y ponía los huesos en el bolsillo de un compañero, atrapaba una mosca y se la metía a alguien en la oreja, pintaba figuras en la ropa del niño que se sentaba delante de él; todo el mundo era víctima de sus travesuras. El hecho de que todo esto sea o no cierto carece de importancia. Pinocho era un subtítulo de Collodi, y después de crear al títere, su autor se vio reflejado en él. Aquella marioneta se había convertido en la imagen de sí mismo en la infancia y por consiguiente, al meterlo en el tintero, estaba usando su creación para escribir la historia de sí mismo. Pues la obra de la memoria sólo puede comenzar en la penumbra de la soledad.

Posible epígrafe al Libro de la Memoria.

«Sin duda es en el niño donde encontramos los primeros indicios de la actividad creativa. La ocupación preferida y más cautivante del niño es el juego. Tal vez podríamos decir que todo niño que juega es como un escritor imaginativo porque crea un mundo propio o, más exactamente, reordena las cosas de este mundo de una forma novedosa… Sería incorrecto suponer que no toma ese mundo con seriedad; por el contrario, toma el juego con mucha seriedad y pone mucho sentimiento en él» (Freud).

«No puede olvidarse que la importancia concedida a los recuerdos de la niñez del escritor, que tal vez parezcan muy extraños, se deriva al fin y al cabo de la hipótesis de que la imaginación creativa, al igual que las fantasías, es una continuación y un sustituto del juego de la infancia» (Freud).

A. observa a su hijo, lo mira ir de un lado a otro de su habitación y escucha lo que dice. Lo ve jugar con sus juguetes y oye cómo habla para sí. Cada vez que el niño coge un objeto, o empuja un

camión en el suelo, o agrega otro cubo a la torre que crece delante de él, habla de lo que hace, igual que el narrador de una película o crea una historia que justifique sus acciones. Cada movimiento engendra una serie de palabras, o una sola, y cada palabra da lugar a otro movimiento: una inversión, una continuación, un nuevo orden de palabras o movimientos. Nada de esto tiene un centro fijo («un universo donde el centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna»), a excepción, quizá, de la conciencia del niño, que es por sí misma un campo de percepciones, recuerdos y expresiones que cambian de una forma constante. Todas las leyes de la naturaleza pueden modificarse: los camiones vuelan, un cubo se transforma en una persona, los muertos resucitan según su voluntad. La mente del niño pasa sin titubeos de una cosa a otra.

—Mira —dice—, mi brócoli es un árbol. Mira, mis patatas son una nube. —O si no, siente la comida sobre la lengua y levanta la vista con un brillo astuto en los ojos—: ¿Sabes cómo hicieron Pinocho y su padre para escapar del tiburón? —Pausa para que A. asimile la pregunta y luego en un murmullo—: Salieron caminando de puntillas por la lengua.

En ocasiones, A. tiene la impresión de que los paseos mentales de su hijo al jugar son una imagen exacta de su propio progreso en el laberinto de su libro. Incluso llegó a pensar que si pudiera dibujar el diagrama de la forma de jugar de su hijo (una descripción exhaustiva que abarcara cada cambio, asociación y gesto) y luego hacer un diagrama similar del libro (elaborando lo que sucede en los espacios entre palabras, los intersticios de la sintaxis, los blancos entre las secciones; en otras palabras, desentrañando la maraña de relaciones), los dos diagramas serían idénticos, uno encajaría exactamente en el otro.

Durante el tiempo de gestación del Libro de la Memoria, le ha producido un placer especial observar la forma de recordar de su hijo. Su memoria es asombrosa, igual que la de todos aquellos que aún no saben leer ni escribir. Su capacidad para la observación detallada, para reconocer la singularidad de un objeto, es casi ilimitada. El lenguaje escrito nos libera de la necesidad de recordar demasiadas cosas, pues los recuerdos se almacenan en forma de palabras. El niño, sin embargo, se halla en un sitio donde aún no ha hecho presencia la palabra escrita y emplea el sistema de memoria que recomendaría Cicerón, el mismo que propusieron un gran número de escritores clásicos: la imagen ligada al espacio. Un día, por ejemplo (y éste es sólo un ejemplo, elegido entre innumerables posibilidades), A. y su hijo caminaban por la calle y se encontraron con un compañero de

guardería del pequeño y el padre de éste en la puerta de una pizzería. El hijo de A. estaba encantado de ver a su amigo, pero el otro niño intentó eludir el encuentro por timidez.

—Di hola, Kenny —lo forzó su padre, y el pequeño reunió fuerzas para murmurar un balbuceante saludo.

Luego A. y su hijo siguieron su camino. Tres o cuatro meses más tarde, pasaron por casualidad por aquel lugar y A. oyó que su hijo murmuraba algo para sí en una voz casi inaudible:

—Di hola, Kenny, di hola.

A. pensó que al igual que el mundo se graba en nuestras mentes, nuestras experiencias quedan grabadas en el mundo. Durante aquel breve instante, mientras pasaban junto a la pizzería, el niño veía, literalmente, su propio pasado. El pasado, para repetir las palabras de Proust, está escondido en un objeto material. Vagar por el mundo, por lo tanto, es como vagar dentro de nosotros mismos y eso equivale a decir que cuando damos un paso dentro del ámbito de la memoria, penetramos en el mundo.

Es un mundo perdido y le horroriza pensar que está perdido para siempre. El niño olvidará todo lo que le ha ocurrido hasta ahora; sólo quedará un ligero resplandor, y tal vez ni siquiera eso. Los miles de horas que A. ha pasado con él durante los tres primeros años de su vida, los millones de palabras que le ha dicho, los libros que le ha leído, las comidas que le ha preparado, las lágrimas que le ha secado, todas esas cosas se desvanecerán de su memoria para siempre.

El Libro de la Memoria, volumen trece.

Recuerda cuando cambió su nombre por el de John porque todos los vaqueros se llamaban John, y cada vez que su madre lo llamaba por su nombre real, él se negaba a responder. Recuerda que una vez salió de la casa, se echó en medio de la calle con los ojos cerrados y se quedó esperando que pasara un coche y lo atropellara. Recuerda que su abuela le dio una fotografía grande de Gabby Hayes y que él la colocó en un lugar de honor encima de su cómoda. Recuerda que el mundo le parecía aburrido, cómo aprendió a atarse los cordones y que su padre guardaba la ropa en un armario de su habitación y que por la mañana lo despertaba con el ruido de las perchas. Recuerda la imagen de su padre, anudándose la corbata y diciendo:

—Levántate y brilla, pequeño[5].

Recuerda que quería ser una ardilla, liviano y con una gran cola peluda, para saltar de árbol en árbol como si volara. Recuerda cómo vio la llegada de su hermana recién nacida en brazos de su madre, espiando por las rendijas de las persianas. Recuerda una enfermera vestida de blanco y sentada junto a su hermana, que le daba pequeños trozos de chocolate suizo. Recuerda que él lo llamaba suizo, pero que no sabía lo que eso significaba. Recuerda un crepúsculo de verano echado en su cama, mirando un árbol a través de la ventana y descubriendo distintas formas de caras entre las ramas. Recuerda cuando se sentaba en la bañera e imaginaba que sus rodillas eran montañas y el jabón blanco un transatlántico. Recuerda el día en que su padre le dio una ciruela y le dijo que saliera a dar una vuelta en triciclo. Recuerda que no le gustó el sabor de la ciruela, que la arrojó a una alcantarilla y que luego lo asaltó un gran sentimiento de culpa. Recuerda el día en que su madre los llevó a él y a su amigo B. al estudio de televisión de Newark para ver *Junior Frolics*. Recuerda cómo le sorprendió que el Tío Fred usara maquillaje, como su madre. Recuerda que los dibujos animados se mostraban en un televisor igual al que tenían en casa y que esto le produjo tal desilusión que sintió deseos de ponerse de pie y gritarle al Tío Fred. Él esperaba ver al granjero Gray y al gato Félix corriendo alrededor del escenario, tan grandes como si fueran reales, persiguiéndose con horquillas y rastrillos verdaderos. Recuerda que el color favorito de B. era el verde y que afirmaba que por las venas de su osito de trapo corría sangre verde. Recuerda que B. vivía con sus dos abuelas y que para llegar a su habitación había que pasar por una sala en el primer piso donde las dos mujeres de cabellos blancos se pasaban el día viendo la televisión. Recuerda que él y B. buscaban a menudo animales muertos entre los arbustos y patios traseros del vecindario, luego los escondían al costado de su casa, bajo la profunda oscuridad de la hiedra. Casi todos eran pequeños pájaros, como gorriones, petirrojos o reyezuelos. Recuerda que les construían cruces con ramas, rezaban plegarias ante sus cuerpos y los colocaban en las pequeñas fosas que habían cavado, con los ojos muertos tocando la tierra húmeda. Recuerda que una tarde desmontaron la radio con un martillo y un destornillador y le explicaron a su madre que lo habían hecho como un experimento científico. Ésas fueron sus palabras exactas, pero su madre le dio una zurra. Recuerda que una vez intentó cortar un pequeño frutal en el jardín con un hacha desafilada que había encontrado en el garaje y que no había logrado hacerle más que unas pocas mellas. Recuerda cómo quedó al descubierto la parte verde debajo de la corteza y que también lo zurraron por eso. Recuerda que una vez en primer curso separaron su pupitre de los demás por hablar en clase y que él se puso a leer un libro de tapas rojas e ilustraciones rojas sobre fondo

turquesa. Recuerda que su profesora vino por detrás, le apoyó la mano en el hombro con mucha suavidad y le murmuró algo al oído. Recuerda que ella llevaba una blusa blanca sin mangas y que sus brazos eran gordos y estaban cubiertos de pecas. Recuerda que en un partido de *softball* en el colegio chocó con un niño y cayó al suelo con tanta fuerza que durante cinco o diez minutos vio todo como en el negativo de una fotografía. Luego se puso de pie y caminó hacia el edificio del colegio pensando que se había quedado ciego; y poco a poco durante aquellos minutos el pánico se volvió resignación, incluso fascinación, de modo que cuando volvió a ver normalmente tuvo la impresión de que algo extraordinario había tenido lugar en su interior. Recuerda que mojaba la cama mucho después de lo normal y el frío de las sábanas al despertar. Recuerda que una vez lo invitaron a dormir a la casa de un amigo y se quedó despierto toda la noche por temor a la vergüenza de mojar la cama, con la vista fija en las agujas luminiscentes de su reloj que le habían regalado para su sexto cumpleaños. Recuerda las ilustraciones de una Biblia infantil y su aceptación del hecho de que Dios tiene una barba larga y blanca. Recuerda que pensaba que la voz que oía en su cabeza era la voz de Dios. Recuerda que asistió a una función del circo en el Madison Square Garden con su abuelo y que en un espectáculo secundario sacó por cincuenta centavos el anillo de un gigante de más de dos metros. Recuerda que guardaba el anillo sobre su cómoda, junto a la fotografía de Gabby Hayes, y que en él cabían cuatro de sus dedos. Recuerda que se preguntaba si el mundo entero no estaría metido en un frasco de cristal, colocado en un estante junto a docenas de otros frascos en la despensa de la casa de un gigante. Recuerda que se negaba a cantar villancicos de Navidad en el colegio porque era judío y que se quedaba en la clase mientras los demás iban a ensayar en la sala de actos. Recuerda que después de su primera clase en la escuela hebrea, volvía a casa con un traje nuevo y una pandilla de chicos mayores que él con cazadoras de piel lo arrojaron a un riachuelo y lo llamaron judío de mierda. Recuerda que escribió su primer libro, una novela policíaca, con tinta verde. Recuerda que pensó que si Adán y Eva eran los primeros seres de la historia, entonces todos los habitantes del mundo éramos parientes. Recuerda que deseaba arrojar un centavo por la ventana del apartamento de sus abuelos, en Columbus Circle, y que su madre le dijo que iba a hacerle un agujero en la cabeza a alguien. Recuerda cómo le sorprendió descubrir que desde lo alto del Empire State los taxis seguían siendo amarillos. Recuerda que visitó la Estatua de la Libertad con su madre y que ella se puso muy nerviosa dentro de la antorcha y le hizo bajar las escaleras sentado, escalón por escalón. Recuerda al niño que murió por un rayo en una excursión durante unas colonias de verano. Recuerda que estaba junto a él, bajo

la lluvia, y vio cómo sus labios se ponían azules. Recuerda la historia que le contaba su abuela sobre su viaje a América desde Rusia cuando ella tenía cinco años. Recuerda que le contó cómo se había despertado de un sueño profundo y se había encontrado en brazos de un soldado que la llevaba al barco. Recuerda que le dijo que aquello era lo único que recordaba.

El Libro de la Memoria. Más tarde ese mismo día.

Poco después de escribir las palabras «aquello era lo único que recordaba», A. se puso de pie y se marchó de la habitación. Salió a la calle, agotado por el esfuerzo de aquel día y decidió seguir caminando durante un rato. Se hizo de noche, se detuvo a cenar, con el periódico desplegado frente a él sobre la mesa, y después de pagar la cuenta decidió pasar el resto de la velada en el cine. Tardó casi media hora en llegar, y justo cuando iba a comprar la entrada, cambió de idea, guardó el dinero y se fue. Desanduvo sus pasos, siguiendo el mismo camino que lo había llevado allí. En algún punto del trayecto se detuvo a beber una cerveza y luego continuó andando. Cuando abrió la puerta de su habitación eran casi las doce de la noche.

Aquella noche, por primera vez en su vida, soñó que estaba muerto y se despertó dos veces en el curso del sueño, temblando de pánico. En ambas ocasiones intentó calmarse, se dijo a sí mismo que si cambiaba de posición en la cama el sueño acabaría; pero las dos veces, en cuanto volvió a dormirse, el sueño comenzó en el punto exacto donde lo había dejado.

No estaba muerto, pero su muerte era un hecho seguro, inevitable e inminente. Estaba en la cama de un hospital y sufría una enfermedad incurable. Se le había caído el pelo a mechones y estaba casi calvo. Dos enfermeras vestidas de blanco entraron en la habitación.

—Hoy va a morir. Ya es demasiado tarde para ayudarlo —decían con un tono de indiferencia casi maquinal.

—¡No quiero morir! —lloraba y suplicaba él—. Soy demasiado joven. ¡Todavía no quiero morir! —Y dejaba que le afeitaran la cabeza mientras las lágrimas salían a raudales de sus ojos.

—El ataúd está allí —decían ellas después—. Vaya y acuéstese allí, cierre los ojos y pronto habrá muerto.

Quería escapar, pero sabía que no le permitirían desobedecer las órdenes, así que iba hasta el ataúd y se metía adentro. Una vez

dentro le cerraban la tapa, pero él mantenía los ojos abiertos.

Entonces se despertó por primera vez.

Cuando volvió a dormirse, se vio saliendo del ataúd. Estaba vestido con una bata blanca del hospital y no tenía zapatos. Salía de la habitación, vagaba un buen rato por innumerables pasillos y luego abandonaba el hospital. Poco después golpeaba a la puerta de su exesposa.

—Tengo que morir hoy —le decía—, no puedo evitarlo. —Ella se tomaba la noticia con mucha calma, tal como antes lo habían hecho las enfermeras. Pero él no estaba allí para buscar su compasión, sino para darle indicaciones de lo que debía hacer con sus manuscritos. Le daba instrucciones sobre una larga lista de manuscritos y luego le decía—: El Libro de la Memoria aún no está acabado. No puedo hacer nada al respecto, pues no tendré tiempo para terminarlo. Acábalo tú y luego dáselo a Daniel. Confío en ti, hazlo por mí. —Ella asentía, aunque sin demasiado entusiasmo, y él volvía a echarse a llorar—. Soy demasiado joven para morir. ¡No quiero morir!

Pero ella le explicaba con paciencia que si debía ocurrir, tendría que aceptarlo. Luego él regresaba al hospital y justo cuando llegaba al aparcamiento se despertó por segunda vez.

Cuando se volvió a dormir, estaba otra vez dentro del hospital, en un sótano cercano a la morgue. La habitación larga, blanca y vacía parecía una especie de cocina anticuada. Un grupo de amigos de la infancia, ahora adultos, estaban sentados alrededor de una mesa y saboreaban una comida abundante y espléndida. Cuando él entró, todos se volvieron a mirarlo.

—Mirad —les explicaba—, me han afeitado la cabeza. Debo morir hoy y no quiero hacerlo. —Sus amigos se conmovían y lo invitaban a comer con ellos—. No —decía él—, no puedo comer con vosotros, tengo que ir a la habitación de al lado y morir. —Y señalaba una puerta giratoria blanca con una ventana circular.

Sus amigos se levantaban, lo acompañaban hasta la puerta y durante un rato recordaban juntos su infancia. La conversación con ellos lo calmaba, pero al mismo tiempo le resultaba más difícil reunir el valor para atravesar aquella puerta.

—Ahora tengo que irme —anunciaba por fin—, tengo que morir.

Con los ojos llenos de lágrimas abrazaba a cada uno de sus amigos, estrechándolos con todas sus fuerzas, y se despedía.

Luego se despertó por última vez.

Frases finales del Libro de la Memoria.

De una carta de Nadezhda Mandelstam a Osip Mandelstam, fechada el 22-10-38, y no enviada nunca.

«No tengo palabras, amado mío, para describir esta carta… La estoy escribiendo en el espacio vacío. Tal vez regreses y no me encuentres aquí y entonces esto será todo lo que tengas para recordarme… La vida puede durar tanto tiempo… ¡Qué dura y larga se nos hace la muerte en soledad! ¿Es justo un destino así para nosotros que somos inseparables? Cachorros y criaturas, ¿nos merecemos esto? ¿Acaso merecías esto, ángel mío? Todo sigue igual que antes. No sé nada, y sin embargo lo sé todo. Cada día y hora de tu vida están claros para mí como en un delirio. En mi último sueño, yo compraba comida para ti en el sucio restaurante de un hotel, rodeada de un montón de desconocidos. Después de comprar la comida, me daba cuenta de que no podía llevártela porque no sabía dónde estabas… Cuando desperté, le dije a Shura: “Osia está muerto”. No sé si aún estás vivo, pero desde que tuve aquel sueño, he perdido tu rastro. No sé dónde estás. ¿Me escucharás? ¿Sabes cuánto te quiero? Nunca pude decirte cuánto te amo, ni siquiera puedo decírtelo ahora. Te hablo a ti, sólo a ti. Tú estás siempre conmigo, y yo que siempre fui tan valiente y colérica que nunca aprendí a derramar unas simples lágrimas, ahora lloro, lloro y lloro… Soy yo, Nadia. ¿Dónde estás?».

Coloca una hoja de papel en blanco ante sí sobre la mesa y escribe estas palabras.

El cielo es azul, negro, gris y amarillo. El cielo no está allí y es rojo. Todo esto ocurrió ayer, todo esto ocurrió hace cien años. El cielo es blanco, huele a tierra y no está allí. El cielo es blanco como la tierra y huele a ayer. Todo esto ocurrió mañana, todo esto ocurrió dentro de cien años. El cielo es de color limón, rosa y lavanda. El cielo es la tierra. El cielo es blanco y no está allí.

Se despierta. Va y viene de la mesa a la ventana, se sienta, se pone de pie. Va y viene de la cama a la silla. Se acuesta, mira fijamente el techo. Cierra los ojos, abre los ojos. Va y viene de la mesa a la ventana.

Encuentra otra hoja de papel. La coloca ante sí sobre la mesa y

escribe estas palabras con su pluma:

Fue. Nunca volverá a ser. Recuérdalo.

1980-1981

A salto de mata

Cuando llegué a la treintena, pasé por unos años en los cuales todo lo que tocaba se convertía en fracaso. Mi matrimonio terminó en divorcio, mi trabajo de escritor se hundía y estaba abrumado por problemas de dinero. No me refiero simplemente a una escasez ocasional, ni a tener que apretarme el cinturón de cuando en cuando, sino a una falta de dinero continua, opresiva, casi agobiante, que me envenenaba el alma y me mantenía en un inacabable estado de pánico.

La culpa era sólo mía. Mi relación con el dinero siempre había sido imperfecta, enigmática, llena de impulsos contradictorios, y ahora pagaba el precio de negarme a adoptar una posición clara al respecto. Des de siempre, mi única ambición había sido escribir. Lo sabía desde los dieciséis o diecisiete años, y nunca me había hecho ilusiones de que podría ganarme la vida escribiendo. El escritor no «elige una profesión», como el que se hace médico o policía. No se trata tanto de escoger como de ser escogido, y una vez que se acepta el hecho de que no se vale para otra cosa, hay que estar preparado para recorrer un largo y penoso camino durante el resto de la vida. A menos que se resulte ser un elegido de los dioses (y pobre de quien cuente con ello), con escribir no se gana uno la vida, y si se quiere tener un techo sobre la cabeza y no morirse de hambre, habrá que resignarse a hacer otra cosa para pagar los recibos. Yo comprendía todo eso, estaba preparado para ello, no me quejaba. En ese aspecto, tuve una suerte inmensa. No sentía un interés particular por los bienes materiales, y la perspectiva de ser pobre no me asustaba. Lo único que quería era una oportunidad de realizar la obra que sentía en mi interior.

La mayoría de los escritores llevan una doble vida. Ganan buen dinero en profesiones normales y se las arreglan lo mejor que pueden para escribir por la mañana temprano, a altas horas de la noche, durante el fin de semana, las vacaciones. William Carlos Williams y Louis-Ferdinand Céline eran médicos. Walla ce Stevens trabajaba en una compañía de seguros. T. S. Eliot fue banquero, luego editor. Entre mis conocidos, el poeta francés Jacques Dupin es codirector de una galería de arte en París. William Bronk, el poeta norteamericano, dirigió el negocio familiar de carbones y madera al norte del estado de Nueva York durante más de cuarenta años. Don DeLillo, Peter Carey, Salman Rushdie y Elmore Leonard trabajaron durante largas

temporadas en publicidad. Otros escritores se dedican a la enseñanza. Ésa es quizá la solución más corriente en la actualidad, y con tantas universidades importantes y facultades de provincias ofreciendo cursos de eso que llaman «talleres de escritura», novelistas y poetas andan continuamente a la greña para pescar clases. ¿Quién puede reprochárselo? El sueldo quizá no sea muy alto, pero se trata de un trabajo fijo y el horario es bueno.

Mi problema era que no quería llevar una doble vida. No es que no quisiera trabajar, pero la idea de fichar en algún sitio de nueve a cinco me dejaba frío, totalmente desprovisto de entusiasmo. Con veintipocos años me sentía demasiado joven para sentar cabeza, demasiado lleno de proyectos para perder el tiempo ganando más dinero del que quería o necesitaba. En el aspecto financiero, sólo pretendía arreglármelas. La vida era barata en aquella época y, como no tenía a nadie a mi cargo, me imaginaba que podría ir tirando con unos ingresos anuales de unos tres mil dólares.

Hice un curso de posgrado, pero sólo porque la Universidad de Columbia me ofrecía una beca de dos mil dólares y matrícula gratuita, lo que significaba que en realidad me pagaban por estudiar. Incluso en aquellas condiciones ideales, enseguida comprendí que no tenía nada que hacer allí. Estaba harto de clases, y la perspectiva de pasarme otros cinco o seis años estudiando me parecía un destino peor que la muerte. Ya no quería hablar más de libros, quería escribirlos. No me parecía bien, por principio, que un escritor se refugiase en la universidad, rodeándose de personas afines y viviendo demasiado a gusto. Existía un riesgo de autocomplacencia, y una vez que cae en ella, el escritor puede darse por perdido.

No voy a justificar las decisiones que tomé. Si carecían de sentido práctico, lo cierto era que yo no pretendía serlo. Lo que deseaba eran experiencias nuevas. Ansiaba salir al mundo y ponerme a prueba, pasar de una cosa a otra, explorar todo lo que pudiera. Mientras mantuviese los ojos abiertos, me figuraba que todo lo que pasara sería aprovechable, me enseñaría cosas que ignoraba. Parece una actitud anticuada, y quizá lo fuese. Joven escritor se despide de familia y amigos y sale hacia un destino desconocido para des cubrir de qué está hecho. Para bien o para mal, dudo de que me hubiese convenido cualquier otra actitud. Tenía energía, la cabeza llena de ideas y el gusanillo de los viajes. Como el mundo era tan grande, lo último que deseaba era andar con pies de plomo.

No me resulta difícil describir estas cosas y recordar lo que me parecían entonces. El problema empieza cuando me pregunto por qué

las hice y por qué las consideraba de aquel modo. Los demás jóvenes poetas y escritores de mi clase tomaban decisiones sensatas sobre su futuro. No éramos chavales ricos que pudieran contar con el apoyo económico de sus padres, y una vez que saliéramos de la universidad tendríamos que arreglárnoslas por nuestra cuenta. Todos nos enfrentábamos a la misma situación, todos conocíamos el paño, y sin embargo ellos actuaban de una forma y yo de otra. Eso es lo que sigo sin explicarme. ¿Por qué mis amigos obraban con tanta prudencia y yo con tanta temeridad?

Procedía de una familia de clase media. Había te nido una infancia cómoda y nunca había sufrido las carencias y privaciones que acosan a los seres humanos que viven en este mundo. Nunca había pasado hambre, ni frío, jamás había sentido que peligrase ninguna de las cosas que tenía. La seguridad era algo natural y sin embargo, pese a las comodidades y a la buena suerte de mi familia, el dinero era un tema de conversación e inquietud constantes. Mis padres habían conocido la De presión, y ninguno de los dos se había recuperado plenamente de aquellos tiempos difíciles. Ambos estaban marcados por la experiencia de no tener lo suficiente, pero llevaban la herida de modo diferente.

Mi padre era avaro; mi madre, pródiga. Ella gas taba; él, no. El recuerdo de la pobreza no se le había borrado de la mente, y aunque las circunstancias de su vida habían cambiado, no lograba creérselo del todo. Ella, por el contrario, disfrutaba mucho del cambio de situación. Le gustaban los rituales del consumismo y, como tantas norteamericanas antes y después de ella, cultivaba las compras como un medio de expresión, elevado a veces al rango de forma artística. Entrar en una tienda era iniciar un proceso alquímico que dotaba a la caja registradora de propiedades mágicas y transformadoras. Deseos incoherentes, necesidades intangibles, anhelos inexpresables, pasaban por la caja del dinero y se hacían realidad, convirtiéndose en objetos palpables que podían tenerse en la mano. Mi madre nunca se cansaba de hacer ese milagro, y las facturas resultantes se convertían en la manzana de la discordia entre mi padre y ella. Ella pensaba que podíamos permitírnoslo; él, no. Dos estilos, dos concepciones del mundo, dos filosofías morales se encontraban en eterno conflicto, que al final destrozó su matrimonio. El dinero era la línea de falla, y se convirtió en el único y agobiante tema de discusión entre ellos. La tragedia consistía en que ambos eran buenas personas —atentos, honrados, trabajadores—, y aparte de ese feroz campo de batalla parecían llevarse bastan te bien. Nunca llegué a entender cómo una cuestión relativamente tan poco importante podía causarles tantos problemas. Pero el dinero, por supuesto, nunca es sólo dinero.

Siempre es otra cosa, siempre es algo más, y siempre tiene la última palabra.

De pequeño me encontré en medio de esa guerra ideológica. Mi madre me llevaba a comprar ropa, arrastrándome en el torbellino de su entusiasmo y generosidad, y una y otra vez yo me dejaba convencer de que deseaba las cosas que ella me ofrecía: siempre más de lo que esperaba, siempre más de lo que creía necesitar. Era imposible resistirse, imposible no disfrutar de la atención que le dedicaban los dependientes y de su diligencia en servirla, imposible no entusiasmarse con su dominio de la situación. Mi felicidad siempre iba mezclada, sin embargo, con una buena dosis de inquietud, ya que sabía exactamente lo que diría mi padre al recibir la factura. Y el caso era que siempre lo decía. El inevitable estallido se producía, y casi ineludiblemente el asunto se resolvía con mi padre declarando que la próxima vez que yo necesitara algo sería él quien me llevaría de compras. Así que llegaba el momento de comprarme una nueva chaqueta de invierno, por ejemplo, u otro par de zapatos, y una no che después de cenar mi padre y yo íbamos a un almacén de saldos situado junto a una autopista en la oscuridad de Nueva Jersey. Recuerdo el brillo de las luces fluorescentes de aquellos sitios, los muros de ladrillo, los interminables estantes de ropa barata de caballeros. Como decía la canción del anuncio radiofónico: «Robert Hall le dirá la razón / esta temporada. / Reduce gastos de fabricación. / Bum, bum, bum. / ¡Reduce gastos de fabricación!». Bien pensado, esa canción forma parte de mi infancia tanto como las canciones de los campamentos de verano o el padre nuestro.

Lo cierto es que esa búsqueda de oportunidades con mi padre me gustaba tanto como las descontroladas compras organizadas por mi madre. Mi lealtad es taba equitativamente repartida entre los dos, y nunca me planteé pasarme a un bando o a otro. La actitud de mi madre era, quizá, más atractiva al menos por la excitación que provocaba, pero en la terquedad de mi padre había algo que también me asombraba, una impresión de experiencia duramente adquirida y de sabiduría en el núcleo de sus convicciones, una integridad de intereses que jamás le hacía dar marcha atrás, ni siquiera a riesgo de quedar mal ante los demás. Yo encontraba eso admirable, y tanto como adoraba a mi maravillosa madre de encanto sin límites por su forma de embelesar al mundo, adoraba a mi padre por resistir a ese mismo mundo. Verle en su salsa podía ser desesperante —una persona a la que nunca parecía importarle lo que pensaran de él—, pero también resultaba instructivo, y a la larga creo que presté a esas lecciones más atención de lo que me figuraba.

Mi infancia estuvo cortada por el patrón del clásico despabilado. Al primer signo de nieve, salía corriendo con la pala y empezaba a llamar a las puertas, preguntando a la gente si querían emplearme para limpiar caminos y entradas. Cuando las hojas caían en octubre, allí estaba yo con el rastrillo, llamando a las mismas puertas y preguntando por el césped. Otras veces, cuando no había nada que recoger del suelo, buscaba «pequeños trabajos». Ordenar el garaje, limpiar el sótano, podar los setos: para cualquier cosa que se necesitase, yo era la persona indicada. En verano, vendía limonada a diez centavos el vaso en la acera frente a mi casa. Recogía botellas vacías de la despensa, las cargaba en mi carrito rojo y las llevaba a la tienda a cambiarlas por dinero contante y sonante. Dos centavos por las pequeñas; cinco por las grandes. Utilizaba principalmente las ganancias para comprar cromos de béisbol, revistas deportivas y tebeos, y guardaba diligentemente lo que me quedara en la hucha, que tenía forma de caja registradora. Era digno hijo de mis padres y nunca puse en entredicho los principios que animaban su mundo. El dinero mandaba, y en la medida en que uno le obedeciera y se plegara a sus argumentos, aprendería a hablar el lenguaje de la vida.

Recuerdo que un día me encontré en posesión de una moneda de cincuenta centavos. No me acuerdo de cómo llegó a mis manos —esa moneda era entonces tan rara como ahora—, pero ya fuera porque me la diesen o porque la ganase, tengo una viva sensación de lo mucho que significaba para mí y de la suma tan considerable que representaba. Con cincuenta centavos se podían comprar en aquel entonces diez sobres de cromos de béisbol, cinco tebeos, diez pirulís, cincuenta caramelos o, si se prefería, combinaciones varias de todo eso. Me guardé el medio dólar en el bolsillo trasero del pantalón y me dirigí a la tienda, calculando febrilmente lo que iba a comprar con mi pequeña fortuna. En alguna parte del camino, sin embargo, por causas que se me siguen escapando, la moneda desapareció. Metí la mano en el bolsillo trasero para comprobar —sabiendo que estaba allí, sólo queriendo asegurarme—, y la moneda ya no estaba. ¿Tenía roto el bolsillo? ¿La había dejado caer accidentalmente del pantalón la última vez que la había tocado? Ni la menor idea. Tenía seis o siete años, y todavía recuerdo lo desgraciado que me sentí. Había procurado tener mucho cuidado y, sin embargo, a pesar de todas mis precauciones había acabado perdiendo el dinero. ¿Cómo podía haber dejado que pasara una cosa así? A falta de toda explicación lógica, decidí que Dios me había castigado. No sabía por qué, pero estaba seguro de que el Todopoderoso me había metido la mano en el bolsillo y me había birlado personalmente la moneda.

Poco a poco, empecé a volver la espalda a mis padres. No es

que empezara a quererlos menos, sino que el mundo del que procedían ya no me parecía un lugar tan atractivo para vivir. Tenía diez, once, doce años, y ya me estaba convirtiendo en un emigrado interior, un exiliado en mi propia casa. Muchos de esos cambios pueden atribuirse a la adolescencia, al simple hecho de que me hacía mayor y empezaba a pensar por mi cuenta; pero no todos. Otras fuerzas me estaban influyendo al mismo tiempo, y cada una de ellas contribuyó a empujarme hacia el camino que seguí más tarde. No era únicamente el dolor de tener que presenciar el derrumbe de su matrimonio, ni la frustración de estar atrapado en una pequeña ciudad de las afueras, ni tampoco el ambiente norteamericano de los últimos años cincuenta; pero si sumamos todo eso, tendremos de pronto un sólido argumento contra el materialismo, una condena del punto de vista ortodoxo de que el dinero era un bien más valioso que cualquier otro. Mis padres apreciaban el dinero, ¿y qué habían sacado con eso? Habían hecho grandes esfuerzos por conseguirlo, le tenían mucha fe y, sin embargo, por cada problema que les había resuelto, otro nuevo había surgido. El capitalismo estadounidense había creado uno de los momentos más prósperos de la historia humana. Había fabricado cantidades innumerables de coches, verduras congeladas y champús milagrosos, pero Eisenhower era presidente y el país entero se había convertido en un gigantesco anuncio televisivo, en una incesante arenga para comprar más, producir más, gastar más, bailar en torno al árbol del dólar hasta caerse muerto de puro frenesí al tratar de mantenerse a la altura de los demás.

No tardé en descubrir que no era la única persona que pensaba así. A los diez años, encontré por casualidad un número de *Mad Magazine* en una tienda de caramelos de Irvington, en Nueva Jersey, y recuerdo el intenso placer, casi la estupefacción que sentí al leer aquellas páginas. Me enseñaron que tenía almas gemelas en este mundo, que otros ya habían franqueado las puertas que yo trataba de abrir. Rociaban con mangueras contra incendios a los negros en los estados sureños, los rusos habían lanzado el primer Sputnik, y yo empezaba a prestar atención. No, no había que tragarse los dogmas que intentaban colocarnos. Se les podía resistir, ponerles en evidencia, burlarse de ellos. La saludable y deprimente rectitud de la vida americana no era más que una farsa, una campaña publicitaria sin interés. En cuanto se analizaban los hechos, las contradicciones empezaban a saltar a la vista, flagrantes hipocresías quedaban al descubierto, toda una nueva forma de mirar las cosas se hacía de pronto posible. Nos habían enseñado a creer en la «libertad y justicia para todos», pero el caso era que la libertad y la justicia solían estar reñidas. La persecución del dinero no tenía nada que ver con la

equidad; su motor era el principio social de «sálvese quien pueda». Como para demostrar la esencial falta de humanidad del mercado, casi todas sus metáforas están sacadas del mundo animal: mundo de lobos, toros y osos[6], competencia brutal, supervivencia del más fuerte. El dinero dividía el mundo en triunfadores y perdedores, en ricos y pobres. Lo que suponía una excelente situación para los triunfadores, pero ¿y los que perdían? Basándome en las pruebas de que disponía, deduje que debían apartarlos y olvidarlos. Una pena, desde luego, pero ésas eran las reglas del juego. Si se construye un mundo tan primitivo como para convertir a Darwin en el principal filósofo y a Esopo en el mayor poeta, ¿qué otra cosa puede esperarse? Es como la selva, ¿no? No hay más que ver la publicidad de la Dreyfus, con el león paseándose en medio de Wall Street. ¿Podía ser más claro el mensaje? Comed o sed comidos. Es la ley de la selva, amigo mío, y si no lo aguantas mejor será que te largues mientras puedas.

Yo me largué antes de entrar. Al principio de la adolescencia ya había decidido que el mundo de los negocios tendría que pasarse sin mí. Probablemente nunca he sido peor que entonces, más insufrible, más confuso. Ardía en la fiebre de un idealismo recién encontrado, y la severidad de la perfección que buscaba me convertía en un pequeño puritano en prácticas. Me repugnaba el boato de la riqueza, y trataba con desprecio cada señal de ostentación que mis padres traían a casa. La vida era injusta. Había llegado final mente a esa conclusión, y como fue un descubrimiento propio, me afectó con toda la fuerza de una revelación. A medida que pasaban los meses, más difícil me resultaba reconciliar mi buena suerte con el infortunio de tantos otros. ¿Qué había hecho yo para merecer las comodidades y ventajas de que me habían colmado? Mi padre podía permitírselas —eso era todo—, y que se peleara o no con mi madre por dinero era algo insignificante en comparación con el hecho de que, para empezar, poseyera el dinero que originaba sus discusiones. Me sentía violento cada vez que tenía que subir al coche familiar —tan reluciente, tan nuevo, tan caro—, una ostensible invitación a que el mundo ad mirase la posición tan acomodada de que disfrutábamos. Todas mis simpatías iban a los oprimidos, a los desposeídos, a las víctimas del orden social, y un coche como aquél me llenaba de vergüenza; no sólo por mí, sino por vivir en un mundo que permitía la existencia de esas cosas.

Mis primeros empleos no cuentan. Mis padres se guían manteniéndome, y yo no tenía obligación alguna de valerme por mí mismo ni de contribuir al presupuesto familiar. La tensión estaba por tanto ausente y, sin presión, no puede haber nada importante en juego. Me gustaba disponer del dinero que ganaba, pero no tenía que

emplearlo en primeras necesidades, nunca debía preocuparme de llevar comida a la mesa ni del retraso en pagar el alquiler. Esos problemas vendrían después. De momento no era más que un estudiante de bachillerato a la espera de unas alas que me llevaran lejos de donde estaba.

A los dieciséis años, pasé dos meses trabajando de camarero en una colonia de vacaciones al norte del estado de Nueva York. Al verano siguiente, trabajé en la tienda de electrodomésticos que mi tío Moe tenía en Westfield, en Nueva Jersey. Los dos empleos se pare cían en que la mayoría de las tareas eran físicas y no requerían pensar mucho. Si llevar bandejas y fregar platos era algo menos interesante que instalar aparatos de aire acondicionado y descargar frigoríficos de camiones con remolque de doce metros, yo no quería darle demasiada importancia. No se trata de manzanas y naranjas, sino de dos clases de manzanas, ambas del mismo tono verde. Por aburrido que pudiera ser el trabajo, sin embargo, ambos empleos me procuraron una inmensa satisfacción. Había demasiados personajes pintorescos, demasiadas sorpresas, demasiadas ideas nuevas que asimilar para que sintiera la monotonía, y nunca me pareció que estuviese perdiendo el tiempo simplemente por una paga. El dinero tenía su importancia, pero el trabajo no se reducía únicamente al dinero. Se trataba de saber quién era y de cómo encontrar mi lugar en el mundo.

Incluso en la colonia, donde mis compañeros de trabajo eran estudiantes de bachillerato de dieciséis o diecisiete años, los marmitones procedían de un universo radicalmente distinto. Vagabundos, desechos del Bowery, hombres de pasado dudoso habían sido recogidos de las calles de Nueva York por el propietario de la colonia y convencidos para que aceptaran aquel empleo mal pagado, que incluía dos meses de aire puro con alojamiento y comida gratis. La mayo ría de ellos no duraba mucho. Desaparecían de pronto, tomando el camino de vuelta a la ciudad sin molestarse en decir adiós. Uno o dos días después, el desaparecido era sustituido por otra alma perdida que raramente permanecía más tiempo que el anterior. Me acuerdo de uno que fregaba platos, un tal Frank, un tipo hosco y malhumorado que bebía mucho. Como fuese, nos hicimos amigos y por la noche, después del trabajo, nos sentábamos a charlar en los escalones de la parte de atrás de la cocina. Resultó que Frank era un individuo cultivado, muy inteligente. Había sido agente de seguros en Springfield, Massachusetts, y hasta que le dominó la botella había llevado la vida de un ciudadano productivo que cumplía sus obligaciones fiscales. Recuerdo claramente que no me atrevía a preguntarle lo que le había pasado, pero una noche me lo contó de todas formas, sintetizando lo que debía de ser una historia complicada

en un relato breve y descarnado de los acontecimientos que le habían destrozado. En el espacio de dieciséis meses, me dijo, murieron todas las personas que habían significado algo para él. Hablaba con un tono filosófico, casi como refiriéndose a otra persona, y sin embargo había una resaca de amargura en su voz. Primero sus padres, me dijo, luego su mujer, y después sus dos hijos. Enfermedades, accidentes y entierros, y cuando todos hubieron desaparecido fue como si se le hubieran des garrado las entrañas.

—Me rendí —concluyó—. Ya no me importaba lo que me pasase, así que me hice vagabundo.

Al año siguiente, en Westfield, conocí a otros personajes inolvidables. Carmen, por ejemplo, la divertida contable, rellena y voluminosa, que hasta el día de hoy sigue siendo la única mujer barbuda que he conocido (realmente tenía que afeitarse), y Joe Mansfield, el ayudante mecánico con dos hernias y un Chrysler destrozado que había dado cinco veces la vuelta al cuentakilómetros y llegaba entonces a los quinientos ochenta mil. Joe pagaba la universidad a sus dos hijas y, aparte de su trabajo diurno en la tienda de electrodomésticos, trabajaba ocho horas todas las noches como encargado en una panadería industrial, leyendo tebeos junto a las enormes cubas de masa para no quedarse dormido. Era el hombre más agotado que he conocido jamás, y también uno de los más vigorosos. Se mantenía fumando cigarrillos mentolados y bebiendo de doce a dieciséis botellas de naranjada al día, pero ni una sola vez le vi probar bocado. Si almorzaba, decía, la fatiga se apoderaría de él y se derrumbaría. Las hernias le habían salido unos años antes, cuando otros dos hombres y él subían un frigorífico descomunal por una escalera estrecha. Los otros dos soltaron el aparato, dejando que Joe aguantara todo el peso, y fue precisamente entonces, mientras luchaba por no quedar aplastado por los centenares de kilos que cargaba, cuando los testículos se le saltaron del escroto. Primero un huevo, dijo, y luego el otro. Pop… pop. Ya no debía cargar objetos pesados, pero siempre que había que entregar un aparato especial mente grande, venía con nosotros para ayudarnos; sólo para asegurarse de que no nos matáramos.

El *nosotros* incluía a un pelirrojo de diecinueve años llamado Mike, un mequetrefe fuerte y nervioso al que le faltaba el dedo índice, y una de las lenguas más largas que he conocido. Mike y yo éramos los que instalábamos los aparatos de aire acondicionado y pasábamos mucho tiempo juntos en la camioneta de reparto de la tienda, yendo de un servicio a otro. Nunca me cansaba de escuchar la avalancha de metáforas socarronas y comentarios ofensivos que profería cada vez

que abría la boca. Si un cliente le parecía demasiado pretencioso, por ejemplo, no decía «ese tío es gilipollas» (como diría la mayoría de la gente), ni «ese tipo es un engreído» (como dirían algunos), sino «ese tío se comporta como si meara colonia». El joven Mike tenía un don especial, y aquel verano tuve ocasión de ver lo bien que lo aprovechaba. Siempre íbamos a alguna casa a instalar un aparato de aire acondicionado e invariablemente, justo cuando estábamos en pleno trabajo (ajustando tornillos, midiendo burletes para calafatear las ventanas), se presentaba una chica en la habitación. Casi nunca fallaba. Siempre te nía diecisiete años, siempre era bonita, siempre estaba aburrida, siempre «dando vueltas por la casa». Y en cuanto entraba, Mike era todo encanto. Como si supiera que iba a aparecer, como si ya hubiese ensayado el diálogo y estuviese completamente preparado. En cambio, a mí siempre me pillaba desprevenido, y mientras Mike hacía su número (una combinación de tonterías, bromitas y simple cara dura), yo seguía trabajando en silencio. Mike decía algo, la chica sonreía. Mike hablaba un poco más, la chica soltaba una carcajada. En unos minutos eran buenos amigos, y cuando yo daba los últimos toques al trabajo, ellos intercambiaban números de teléfono y decidían dónde quedaban el sábado por la noche. Era ridículo; era sublime; me dejaba boquiabierto. Si hubiese pasado sólo una vez, incluso dos, habría dicho que era por chiripa, pero la escena se repitió varias veces, no menos de cinco o seis durante el verano. Al final, tuve que admitir a regañadientes que aquello era más que simple potra. Mike sabía crear su propia suerte.

En septiembre empecé el último curso de bachillerato. Fue el último año que pasé en casa, y también el último del matrimonio de mis padres. Su ruptura había tardado tanto en producirse que, cuando me dieron la noticia al final de las vacaciones de Navidad, me sentí más aliviado que triste.

Había sido un matrimonio desacertado desde el principio. Si habían permanecido juntos tanto tiempo, era más «por el bien de los niños» que por el de ellos. No me atrevo a dar ninguna explicación, pero supongo que ocurrió algo decisivo dos o tres años antes del final, cuando mi padre se encargó de hacer la compra de la casa. Ésa fue la última gran batalla que mis padres libraron por el dinero, y la guardo en la memoria como la última gota simbólica, lo que les dio la puntilla. Era verdad que a mi madre le gustaba llenar el carrito del supermercado del barrio hasta que casi pesaba demasiado para llevarlo; cierto era que disfrutaba trayendo las golosinas que mi hermana y yo le pedíamos; y sin duda en casa se comía bien y la despensa estaba abundantemente provista. Pero también era cierto que nos lo podíamos permitir y que la economía familiar no se veía en

absoluto amenazada por las sumas que mi madre soltaba a paletadas en la caja del supermercado. A ojos de mi padre, sin embargo, no controlaba los gastos. Cuando finalmente intervino, metió la pata y acabó haciendo lo que ningún marido debe hacer jamás a su mujer. En realidad, la relevó de sus funciones. A partir de entonces, fue él quien asumió la responsabilidad de traer la comida a casa. Una, dos y hasta tres veces a la semana se paraba en algún sitio al volver del trabajo (como si no tuviera ya bastantes cosas que hacer) y llenaba de provisiones la parte de atrás de su ranchera. La carne de primera que traía mi madre fue sustituida por trozos de cuello y espalda. Los productos de marca se convirtieron en genéricos. Las meriendas de después del colegio desaparecieron. No recuerdo que mi madre se quejara, pero para ella tuvo que ser una derrota colosal. Ya no estaba a cargo de su casa, y el hecho de que no protestara, de que no se defendiera, debía de significar que ya daba por perdido su matrimonio. Cuando llegó el final, no hubo dramas, ni ruidosos ajustes de cuentas ni lamentaciones de última hora. La familia se dispersó tranquilamente. Mi madre se mudó a Newark, a un apartamento de Weequahic (llevándonos con ella a mi hermana y a mí), y mi padre se quedó solo en el caserón, donde vivió hasta el fin de sus días.

Con cierta perversidad, yo me alegré mucho de tales acontecimientos. Estaba contento de que la ver dad hubiera salido finalmente a la luz, y acogí con agrado los trastornos y los cambios que aquella verdad trajo consigo. Fue como una especie de liberación, el júbilo de hacer borrón y cuenta nueva. Terminaba toda una época de mi vida, y aunque mi cuerpo realizase todos los movimientos necesarios para acabar el instituto y ayudar a mi madre a mudarse a su nueva casa, mi espíritu ya se había largado. No sólo me iba a ir de casa, sino que la casa misma había desaparecido. Ya no había sitio adonde volver, ninguna parte adonde ir sino a lo desconocido.

Ni siquiera me molesté en asistir a la ceremonia de graduación. Doy eso como prueba, como indicio de lo poco que significaba el bachillerato para mí. Cuando mis compañeros de clase se ponían los birretes y las togas para recibir los diplomas, yo ya estaba al otro lado del Atlántico. El instituto me había con cedido un permiso especial para marcharme antes, y había reservado un pasaje en un barco de estudiantes que zarpaba de Nueva York a primeros de junio. In vertí todos mis ahorros en aquel viaje. Dinero que me habían dado por mi cumpleaños, por la graduación, por el Bar Mitzvah, el que había ahorrado gracias a mis trabajos veraniegos: mil quinientos dólares o así, no recuerdo la cantidad exacta. Era la época de «Europa por cinco dólares diarios», y si uno vigilaba bien sus fondos, esa cantidad alcanzaba perfectamente. Pasé un mes en París, viviendo en un hotel

que me costaba siete francos la noche (un dólar cuarenta); viajé a Italia, España, Irlanda. En dos meses y medio, perdí más de diez kilos. En todas partes adonde iba, traba jaba en la novela que había empezado a escribir en primavera. Afortunadamente, el manuscrito ha desaparecido, pero la historia que llevaba aquel verano en la cabeza no me parecía menos real que los lugares que visitaba y la gente en cuyo camino me cruzaba. Tuve algunos encuentros extraordinarios, sobre todo en París, pero pasé la mayor parte del tiempo solo, a veces excesivamente solo, solo hasta el punto de oír voces dentro de mi cabeza. Sabe Dios lo que pensar ahora de aquel muchacho de dieciocho años. Me veo como un enigma, el centro de torbellinos inexplicables, una especie de criatura descarnada, de mirada ardiente, un poco tocada quizá, proclive a desesperadas pulsiones íntimas, a cambios súbitos y radicales, a desfallecimientos, a ideas desbordadas. Si alguien se me acercaba como era debido, podía mostrarme abierto, en cantador, verdaderamente gregario. Si no, era un ser reservado y taciturno, apenas presente. Creía en mis capacidades, y sin embargo no tenía confianza en mí mismo. Era atrevido y tímido, ágil y torpe, resuelto e impulsivo: un monumento viviente al espíritu de la contradicción. Mi vida acababa de empezar y ya me movía en dos direcciones a la vez. Aún no lo sabía, pero para llegar a algún sitio tendría que esforzarme el doble que los demás.

Las dos últimas semanas del viaje fueron las más extrañas. Por motivos que tenían todo que ver con James Joyce y *Ulises*, fui a Dublín. No tenía planes. Mi único objetivo era estar allí, y me figuraba que lo de más vendría por sí solo. La oficina de turismo me envió a una pensión de Donnybrook, a quince minutos de autobús del centro. Aparte del matrimonio mayor que llevaba la pensión y de dos o tres huéspedes, apenas hablé con nadie en todo el tiempo. Ni siquiera tuve valor para entrar en una taberna. En algún punto de mis viajes se me empezó a encarnar una uña del pie, y aunque parezca una molestia cómica, a mí no me divirtió en absoluto. Era como si me hubieran metido la punta de una navaja en el dedo gordo. Caminar se había convertido en un suplicio y, sin embargo, desde por la mañana temprano hasta última hora de la tarde apenas hacía otra cosa que andar, cojeando por Dublín con mis zapatos demasiado estrechos, que se desintegraban. Podía vivir con el dolor, según des cubrí, pero el esfuerzo que aquello exigía parecía en cerrarme aún más en mí mismo, eliminarme como ser social. En la pensión había un huésped estable, un norteamericano viejo y cascarrabias —un jubilado de setenta años de Illinois o Indiana—, y en cuanto se enteró de mi dolencia empezó a llenarme la cabeza de historias sobre su madre, que se había dejado un uñero sin curar durante años, tratándolo con

remedios caseros —pomadas desinfectantes, bolitas de algodón—, pero sin *coger el toro por los cuernos*, y quién iba a decirlo, le entró un *cáncer en el dedo gordo* que se le pasó al pie, luego a la pierna y después se le extendió por todo el cuerpo para acabar finalmente con ella. Le en cantaba adornar los pequeños y horribles detalles del fallecimiento de su madre (por mi propio bien, desde luego) y, al ver cómo me impresionaba su relato, nunca se cansaba de repetirme la historia. No voy a negar que me afectó mucho. Una incómoda molestia se había convertido en una plaga que amenazaba mi vida, y cuanto más tardara en hacer algo, más sombrías se rían mis perspectivas. Cuando iba al centro en autobús, cada vez que pasaba frente al hospital de incurables, desviaba la vista. No podía quitarme de la cabeza las palabras del viejo. El destino me acechaba, y en todas partes había indicios de muerte inminente.

Una o dos veces me acompañó en mis excursiones una enfermera de veintiséis años. Era de Toronto, se llamaba Pat Gray y se había alojado en la pensión la misma tarde que yo. Me enamoré locamente de ella, pero era una pasión sin esperanza, una causa perdida desde el principio. No sólo era demasiado joven para ella, y no sólo era demasiado tímido para declararle mis sentimientos, sino que ella estaba enamorada de otro; de un irlandés, por supuesto, lo que explicaba el motivo de que se encontrase en Dublín. Recuerdo que una noche llegó de una cita con su amado a eso de las doce y media. Yo aún estaba despierto a esa hora, garabateando páginas de mi novela, y cuando ella vio luz por la rendija de la puerta, llamó y preguntó si podía pasar. Ya estaba metido en la cama, escribiendo en un cuaderno apoyado en las rodillas, y ella soltó una carcajada, las mejillas encendidas por la bebida, desbordante de entusiasmo. Antes de que pudiera decir palabra, me echó los brazos al cuello y me besó, y yo pensé: Milagro de milagros, mi sueño se ha hecho realidad. Pero, lamentablemente, no fue más que una falsa alarma. Ni siquiera tuve oportunidad de devolverle el beso antes de que se apartara de mí para explicarme que aquella noche su irlandés le había propuesto matrimonio y que era la chica más feliz del mundo. Era imposible no alegrarse por ella. Aquella chica guapa y espontánea, con su pelo corto, sus ojos inocentes y su cálido acento canadiense me había es cogido para compartir la buena noticia. Hice lo que pude por felicitarla, por ocultar mi decepción después de aquella breve oleada de esperanza plenamente in justificada, pero el beso me había deshecho, me había derretido los huesos totalmente, y apenas logré evitar una seria metedura de pata. Si logré dominarme fue a costa de convertirme en un trozo de madera. No hay duda de que un trozo de madera tiene buenos modales, pero no es compañía adecuada para

una celebración.

Todo lo demás fue soledad, silencio, caminatas. Leí libros en Phoenix Park, hice una excursión por la playa hasta la Torre Martello de Joyce, crucé y volví a cruzar el Liffey no sé cuántas veces. Las revueltas de Watts se produjeron por entonces, y recuerdo que leí los titulares en un quiosco de la calle O'Connell, pero también me acuerdo de una niña que cantaba una tarde con una banda del Ejército de Salvación mientras la gente volvía cansadamente del trabajo —una canción triste, lastimera, sobre la miseria humana y las maravillas de Dios—, y esa voz sigue dentro de mí, una voz tan cristalina que haría arrodillarse y llorar a la persona más insensible, y lo curioso es que nadie le prestaba la menor atención. La multitud de la hora punta pasaba precipitadamente a su lado y ella permanecía sin moverse en la esquina, cantando bajo aquella luz nórdica, inquietante y crepuscular, mostrando a los transeúntes la misma indiferencia que éstos hacia ella, un pajarillo en harapos entonando su himno a la desolación.

Dublín no es una gran ciudad, y no tardé mucho en conocerla. Había algo obsesivo en los paseos que daba, un impulso insaciable de merodear, de vagar como un fantasma entre extranjeros, y al cabo de dos semanas las calles se habían convertido en algo enteramente personal, en un mapa de mi territorio interior. Y después, durante años, cada vez que cerraba los ojos antes de dormirme, volvía a Dublín. Mientras me abandonaba la conciencia y me iba sumiendo en el sueño, allí me encontraba de nuevo, caminando por aquellas mismas calles. No me lo explico. Algo importante me ocurrió allí, pero nunca he logrado determinar exactamente lo que fue. Algo horrible, su pongo, un encuentro fascinante con lo más hondo de mi ser, como si en la soledad de aquellos días hubiera atisbado en las tinieblas y me hubiese visto por primera vez.

Ingresé en la Universidad de Columbia en septiembre, y durante los cuatro años siguientes el dinero fue la última de mis preocupaciones. Trabajé de forma intermitente en diversos empleos, pero en aquellos años no se trataba de hacer planes, ni de preparar mi futuro económico. Los libros, la guerra de Vietnam, el esfuerzo por descubrir la forma de hacer lo que me proponía, ésa era la cuestión. Si pensaba en cómo ganarme la vida, sólo lo hacía de manera ocasional, caprichosa. Todo lo más imaginaba una especie de existencia marginal, recogiendo migajas en los confines del mundo del trabajo, la vida de un poeta muerto de hambre.

Los empleos que tuve de estudiante, sin embargo, fueron

instructivos. Si no otra cosa, me enseñaron que mi preferencia por el trabajo manual frente al de oficina estaba justificada. Durante el segundo año, por ejemplo, fui contratado por el departamento educativo de una editorial para redactar textos de diapositivas. En mi infancia me habían sometido a un bombardeo de «soportes audiovisuales», y recordaba el intenso aburrimiento que invariablemente nos producían a mí y a mis amigos. Siempre era un placer salir de clase y sentarse a oscuras durante veinte o treinta minutos (¡como ir al cine!), pero las temblorosas imágenes de la pantalla, la monótona voz del narrador y el intermitente «ping» que avisaba al profesor de cuándo debía apretar el botón para pasar a la siguiente diapositiva pronto acababan con nuestra paciencia. Poco después, la sala zumbaba de conversaciones musitadas y de risitas nerviosas mal contenidas. Al cabo de unos minutos, las pelotillas de papel mascado empezaban a volar.

Era reacio a imponer ese tedio a otra generación de chavales, pero supuse que me las arreglaría para dar algo de chispa al asunto. El primer día de trabajo, el director me dijo que echara una mirada a algunas producciones anteriores de la editorial para familiarizar me con la forma de las diapositivas. Escogí una al azar. Se titulaba *Gobierno* o *Introducción al gobierno*, algo así. Instaló el carrete en el aparato y me dejó solo para que viera las diapositivas. Al cabo de dos o tres imágenes, me encontré con una afirmación que me alarmó. Los antiguos griegos habían inventado la idea de democracia, decía el texto, acompañado de un dibujo de hombres barbudos vestidos con togas. Eso estaba muy bien, pero a continuación declaraba («ping»: vista de un cuadro del edificio del Capitolio) que Esta dos Unidos era una democracia. Apagué el aparato, salí al pasillo y llamé a la puerta del despacho del di rector.

—Hay un error en las diapositivas —le informé—. Estados Unidos de América no es una democracia, sino una república. Es muy distinto.

Me miró como si acabara de comunicarle que yo era nieto de Stalin.

—Es para niños pequeños —repuso—, no para estudiantes universitarios. No hay espacio para entrar en detalles.

—No se trata de detalles —contesté—, sino de una diferencia importante. En una democracia pura, todo el mundo vota sobre todas las cuestiones. Nosotros elegimos representantes para que voten por nosotros. No digo que sea malo. La democracia pura puede ser

peligrosa. Hay que proteger los derechos de las mino rías, y eso es lo que una república hace por nosotros. Todo esto se explica en los *Federalist Papers*[7]. El gobierno tiene que protegerse de la dictadura de la mayoría. Los niños deben saberlo.

La conversación se acaloró. Yo estaba resuelto a defender mis argumentos, a demostrar que la afirmación de la diapositiva era errónea, pero él se negó a admitirlo. En cuanto abrí la boca me calificó de albo rotador, y se acabó. Veinte minutos después de haber empezado a trabajar, me dieron la patada.

Mucho mejor fue el trabajo que tuve el verano del primer año, de jardinero en el Hotel Commodore de los Catskills. Me contrataron a través de la Oficina de Empleo del Estado de Nueva York, en Manhattan, un enorme edificio que el Gobierno tenía en el centro de la ciudad para buscar trabajo a personas no cualifica das y sin suerte, la escoria de la sociedad. Por modesta y mal pagada que fuese la colocación, al menos brindaba la oportunidad de salir de la ciudad y huir del calor. Mi amigo Bob Perelman y yo firmamos juntos y a la mañana siguiente nos enviaban a Monticello, Nueva York, en un autocar de la Short Line Bus Company.

Era la misma situación que había conocido tres años antes, y nuestros compañeros de viaje eran los mismos vagabundos y desechos humanos con los que me había codeado cuando trabajé de camarero en la colonia de verano. La única diferencia es que ahora yo era uno de ellos. El precio del billete se descontaba de la primera paga, lo mismo que los honorarios de la Oficina de Empleo, y a menos que uno se quedara cierto tiempo en el trabajo, no se ganaba un centavo. Hubo a quienes no les gustó y se despidieron al cabo de unos días. Acabaron sin nada, sin un céntimo y a ciento cincuenta kilómetros de casa, con la sensación de que los habían estafado.

El Commodore era un establecimiento pequeño y desaliñado, de la cadena Borscht Belt. No podía competir con los hoteles de la zona, el Concord y el Grossinger's, y cierta añoranza melancólica flotaba en el ambiente, un recuerdo de días más prósperos. Bob y yo llegamos unas semanas antes de que empezara la temporada veraniega, y nos encargaron arreglar los jardines para recibir a la afluencia de clientes de julio y agosto. Cortamos césped, podamos arbustos, recogimos basura, pintamos vallas, reparamos mosquiteras. Nos dieron una pequeña cabaña para vivir, un cajón destartalado con menos metros cuadrados que una cabina de playa, y poco a poco cubrimos de poemas las paredes de nuestro cuarto —ripios absurdos, coplas obscenas, cuartetos floridos—, desternillándonos de risa

mientras bebíamos de un trago innumerables botellas de Budweiser. Bebíamos cerveza porque no había cosa mejor que hacer, pero teniendo en cuenta la comida que nos daban, el lúpulo se convirtió en un necesario ingrediente de nuestro régimen. Entonces sólo había una docena de empleados en el hotel, y en lo que se refería a las cuestiones culinarias nos trataban en plan barato. El menú era el mismo para el almuerzo y la cena: *chow mein* de pollo Chung King, directamente de la lata. Ya han transcurrido treinta años, y prefiero pasar hambre antes que llevar me a la boca un trozo de esa cosa.

No valdría la pena mencionar nada de esto de no ser por Casey y Teddy, encargados del mantenimiento del interior del hotel con los que trabajé aquel verano. Casey y Teddy eran amigos desde hacía diez años y formaban un tándem, un equipo indisoluble, una unidad dialéctica. Todo lo hacían juntos, viajando de sitio en sitio y pasando de un trabajo a otro como si fuesen una sola persona. Eran compañeros de por vida, como uña y carne, compinches. No maricas, ni el más mínimo interés sexual el uno por el otro, sino colegas. Casey y Teddy eran los clásicos vagabundos americanos, trabajadores errantes que parecían salidos directamente de una novela de Steinbeck, y sin embargo eran tan divertidos juntos, estaban tan llenos de agudezas, ebriedad y alegría, que su compañía era irresistible. A veces me recordaban a alguna pareja cómica olvidada, a payasos de la época del vodevil y el cine mudo. El espíritu de Laurel y Hardy había sobrevivido en ellos, pero estos dos no estaban sometidos a las presiones del mundo del espectáculo. Formaban par te del mundo real, y representaban su número en el escenario de la vida.

Casey era el serio, Teddy el gracioso. Casey era delgado, Teddy gordo. Casey era blanco, Teddy negro. Los días que libraban se dirigían juntos a la ciudad, se emborrachaban tontamente y volvían para cenar su *chow mein* con igual corte de pelo o idénticas camisas. El plan consistía siempre en gastarse todo el dinero en una sola juerga, pero en gastárselo exactamente del mismo modo, metódicamente, céntimo a céntimo. Las camisas destacan en mi memoria como un hecho de lo más estridente. No paraban de reírse cuando se presentaban con aquellos atuendos gemelos, sujetándose los costados y señalándose el uno al otro como si acabaran de gastar al mundo una tremenda broma. Eran las camisas más chillonas y feas que puedan imaginarse, un doble insulto al buen gusto, y Casey y Teddy, rebosantes de alborozo, se exhibían con ellas delante de mí y de Bob. Luego, Teddy se dirigía arrastrando los pies al desierto salón de baile del edificio principal, se sentaba al piano y acometía lo que de nominaba su *Concierto del vino de Oporto*. Durante la siguiente hora y media, sus discordantes improvisaciones resonaban por el salón,

llenándolo de una tempestad de ruido y ebriedad. Teddy era un hombre con muchas dotes, pero entre ellas no se contaba la música. Pero ahí estaba, más contento que unas pascuas a la luz crepuscular, un maestro dadá en paz consigo mismo y satisfecho de la vida.

Había nacido en Jamaica, según me contó, y durante la segunda guerra mundial se había alistado en la Marina británica. En cierto momento, su buque fue torpedeado. No sé cuánto tiempo pasó hasta que lo rescataron (¿minutos, horas, días?), pero cuando lo encontraron, fue un barco norteamericano el que lo salvó. Desde entonces siguió en la Marina de Estados Unidos, decía, y al final de la guerra se hizo ciudadano americano. A mí me parecía una historia sospechosa, pero eso era lo que contaba, y ¿quién era yo para dudarlo? En los últimos veinte años había hecho todo lo que un hombre es capaz de hacer, cubriendo toda la gama de ocupaciones. Vendedor, artista callejero en Greenwich Village, camarero, borracho de arrabal. Nada de eso tenía importancia para él. Una risotada de bajo retumbante acompañaba cada historia que contaba, y esa risa era como una interminable reverencia a su propia ridiculez, una señal de que el único propósito de sus relatos era reírse de sí mismo. Montaba escenas en sitios públicos, se comportaba con la testarudez de un niño, siempre poniendo en evidencia a la gente. Estar con él podía ser agotador, pero su forma de armar líos tenía algo de admirable, un carácter casi científico, como si llevara a cabo un experimento, sacudiendo las cosas por el puro placer de ver dónde aterrizarían cuando el polvo se asentase. Teddy era un anarquista, y como no tenía ambiciones porque no quería poseer las cosas que otros deseaban, nunca se guiaba por más reglas que las suyas.

No tengo idea de dónde conoció a Casey. Su compinche era un personaje menos brillante, y lo que mejor recuerdo de él era que no tenía olfato ni sentido del gusto. Casey se había visto envuelto en una pe lea de bar unos años atrás, le habían dado un golpe en la cabeza y desde entonces había perdido las funciones olfativas. En consecuencia, todo le sabía a cartón. Si le tapaban los ojos era incapaz de decir lo que estaba comiendo. *Chow mein* o caviar, patatas o pudín, lo mismo daba. Aparte de ese impedimento, Casey, un viva racho peso medio, gozaba de una condición física excelente, y su acento neoyorquino irlandés le daba cierto aire barriobajero. Su papel consistía en reír los chistes de Teddy y velar por que su amigo no llevara las cosas demasiado lejos y acabara en chirona. Aquel verano, Teddy estuvo a punto de que lo metieran en la cárcel —se puso de pie en un restaurante de Monticello y, agitando el menú, gritó: «¡Yo no me voy a comer esta bazofia japonesa!»—, pero Casey le tranquilizó y todos nos las arreglamos para terminar de comer. Creo que no será necesario

añadir que no estábamos en un restaurante japonés.

Desde cualquier punto de vista, Casey y Teddy eran unos don nadie, un par de locos excéntricos, pero me causaron una impresión inolvidable, y nunca he vuelto a encontrar gente parecida. Ése era el motivo de ir a trabajar a sitios como el Hotel Commodore, supongo. No es que quisiera hacer carrera con eso, pero aquellas pequeñas excursiones a las ciénagas y le trinas del mundo nunca dejaron de ofrecerme algún descubrimiento interesante, de completar mi formación de manera inesperada. Casey y Teddy son un ejemplo perfecto. Tenía diecinueve años cuando los conocí, y las cosas que hicieron aquel verano siguen nutriendo mi imaginación.

En 1967, me apunté al programa de la Columbia para estudiar en el extranjero el tercer curso de universidad. Era en París, y las semanas que había pasado allí al terminar el bachillerato me habían estimulado el deseo de volver a esa ciudad, así que no dejé escapar la ocasión.

París seguía siendo París, pero yo ya no era el mismo de entonces. Había pasado los dos últimos años en un delirio de libros, y en mi cabeza se habían vertido nuevos mundos, transfusiones capaces de alterar la vida habían reconstituido mi sangre. Casi todo lo que sigue siendo importante para mí en el ámbito de la literatura y la filosofía lo descubrí en esos dos años. Rememorando ahora esa época, me parece casi imposible asimilar la profusión de libros que leí. Me los tragaba en cantidades pasmosas, consumía países y continentes enteros de libros, nunca me cansaba. Dramaturgos isabelinos, filósofos presocráticos, novelistas rusos, poetas surrealistas. Leía como si el cerebro se me hubiera prendido fuego, como si mi propia supervivencia estuviese en juego. Una obra conducía a otra, un pensamiento llevaba a otro, y cada mes cambiaba de ideas sobre todas las cosas.

El programa resultó ser una amarga decepción. Fui a París con toda clase de proyectos grandiosos, su poniendo que podría asistir a todas las conferencias y seminarios que quisiera (Roland Barthes en el Collè ge de France, por ejemplo), pero cuando me puse a discutir esas posibilidades con el director del programa, me dijo terminantemente que las olvidara. Ni hablar, declaró. Tiene usted que estudiar la lengua francesa, pasar determinados exámenes, conseguir ciertos diplomas, seguir tantas horas de un curso y tantas de otro. Me pareció absurdo, un programa de estudios para niños pequeños. Yo ya he superado todo eso, repuse. Ya sé francés. ¿Por qué tendría que retroceder? Porque ésas son las normas, concluyó, y eso es todo.

Se mostraba tan inflexible, tan desdeñoso conmigo, tan dispuesto a interpretar mi entusiasmo como arrogancia y a pensar que pretendía ofenderle, que nos enfrentamos inmediatamente. Yo no tenía nada contra aquel hombre, pero él parecía inclinado a convertir nuestro desacuerdo en conflicto personal. Quería humillarme, aplastarme con su poder, y cuanto más avanzaba la conversación, más resistencia le oponía yo. Finalmente, llegó un momento en que me harté. Muy bien, le anuncié, si las cosas son así, entonces lo dejo. Dejo el programa, dejo la universidad, dejo todo este puñetero asunto. Y luego me levanté de la silla, le estreché la mano y salí del despacho.

Era una locura hacer algo así. La perspectiva de no obtener una licenciatura no me preocupaba, pero abandonar la universidad significaba perder automáticamente la prórroga de estudiante. Cuando los envíos de tropas a Vietnam crecían a un ritmo alarmante, de pronto me ponía en la perfecta situación para que me llamasen a filas. Habría estado muy bien si hubiese sido partidario de la guerra, pero no era así. Estaba en contra, y por nada del mundo iba a combatir. Si trataban de incorporarme, me negaría a hacer el servicio. Si me detenían, iría a la cárcel. Era una decisión categórica, una postura radical, inamovible. No iba a participar en la guerra, aunque significara arruinarme la vida.

Pese a todo, seguí adelante y dejé la universidad. No tuve absolutamente ningún temor, no sentí el menor espasmo de vacilación ni de duda, y me tiré del trampolín con los ojos bien abiertos. Esperaba que la caída fuese dura pero, en cambio, me encontré flotando en el aire como una pluma, y durante los meses siguientes me sentí más libre y feliz de lo que nunca había sido.

Vivía en un pequeño hotel de la rue Clément, justo enfrente del Marché Saint-Germain, un mercado cubierto que ya han derribado. Era un sitio barato pero limpio, bastante mejor que la pensión de mala muerte en la que me había alojado dos años antes, y la joven pareja que lo dirigía se portaba extraordinariamente bien conmigo. El hombre se llamaba Gaston (corpulento, bigote fino, camisa blanca, sempiterno delantal negro), y se pasaba la mayor parte del tiempo sirviendo a los clientes en el café de la planta baja, un local de poca monta que hacía las veces de lugar de encuentro de la gente del barrio y de recepción del hotel. Allí era donde tomaba el café por la mañana y leía el periódico, y allí me convertí en adicto a las máquinas del millón. Caminé mucho durante esos meses, igual que había hecho en Dublín, pero también pasé innumerables horas en mi cuarto, leyendo y escribiendo. La mayoría del trabajo que realicé entonces se ha perdido, pero recuerdo que escribí y traduje poesía, y también escribí

un guión largo, complejo y agotador para una película muda (parte Buster Keaton, parte claqué filosófico). En los dos años anteriores, además de leer también había ido mucho al cine, sobre todo al Thalia y al New Yorker, que estaban en Broadway, a poca distancia de Morningside Heights. El Thalia ponía un programa doble diferente todos los días, y como la entrada de estudiante sólo costaba cincuenta centavos, me pasaba allí tanto tiempo como en las aulas de Columbia. Resultó que París era aún mejor que Nueva York en cuestión de cine. Me hice parroquiano de la Cinemathèque y de las salas de cine clásico de la Orilla Izquierda, y al cabo de un tiempo esa pasión se apoderó de mí de tal manera que empecé a acariciar la idea de hacerme director. Incluso fui a informarme de cómo podía matricularme en el I. D. H. E. C., la escuela de cine de París, pero los formularios de solicitud eran tan imponentes y desalentadores que no me molesté en rellenarlos.

Cuando no estaba en mi cuarto o en la butaca de un cine, curioseaba en librerías, comía en restaurantes baratos, conocía gente, pillaba unas purgaciones (muy dolorosas) y, en general, disfrutaba de la decisión que había tomado. Sería difícil exagerar lo bien que me sentí durante esos meses. Estaba a la vez animado y en paz conmigo mismo, y aunque sabía que mi pequeño paraíso tendría que acabarse, hice lo posible por prolongarlo, por aplazar el día del juicio hasta el último momento.

Logré aguantar hasta mediados de noviembre. Cuando volví a Nueva York, el semestre de otoño estaba a medio acabar. Suponía que no habría posibilidad de que me readmitieran, pero había prometido a mi familia que volvería y discutiría el asunto con la universidad. Estaban preocupados por mí, al fin y al cabo, y pensé que al menos les debía eso. Una vez cumplida la desagradable tarea, tenía intención de volver a París y buscar trabajo. A hacer puñetas el reclutamiento, me dije. Si acababa siendo un «fugitivo de la justicia», tanto mejor.

Nada salió como esperaba. Concerté una cita para ver a uno de los decanos de Columbia, y aquel hombre resultó ser tan simpático, estar tan plenamente de mi parte, que me derribó las defensas en cuestión de minutos. No, me aseguró, no creía que me hubiera comportado como un estúpido. Comprendía lo que estaba haciendo y admiraba el espíritu de mi decisión. Por otro lado, estaba el asunto de la guerra, recordó. Columbia no deseaba que me llamaran a filas si yo no quería, y mucho menos que acabase en la cárcel por negarme a cumplir el servicio militar. Si quería volver a la universidad, las puertas estaban abiertas. Al día siguiente podía empezar a asistir a clase, y oficialmente sería como si no hubiera faltado un solo día.

¿Cómo discutir con una persona así? No era un funcionario que se limitara a hacer su trabajo. Hablaba con demasiada calma para eso, y pronto comprendí que lo único que le movía era un sincero deseo de evitar que un muchacho de veinte años cometiera un error, de convencer a alguien de que no se jodiera la vida sin necesidad. Ya habría tiempo para eso después, *n'est-ce pas?* Era joven —treinta, treinta y cinco años, quizá—, y todavía recuerdo su nombre, aunque nunca he vuelto a verlo. El decano Platt. Cuando la universidad cerró aquella primavera debido a la huelga estudiantil, dimitió para protestar por la forma en que la administración había llevado el asunto. Luego me enteré de que se había ido a trabajar a las Naciones Unidas.

Los disturbios en Columbia duraron desde comienzos de 1968 hasta la licenciatura de mi promoción, en junio del año siguiente. La actividad normal quedó prácticamente interrumpida durante ese período. El campus se convirtió en una zona bélica de manifestaciones, sentadas y moratorias. Hubo tumultos, incursiones de la policía, tortazos y escisiones de bandos. Abundaron los excesos retóricos, se trazaron líneas ideológicas, afloraron pasiones por todos lados. Siempre que había un momento de calma, se suscitaba otra cuestión y los estallidos empezaban de nuevo. A la larga, no se logró nada verdaderamente importante. Se cambió el emplazamiento propuesto para un gimnasio universitario, se suprimió una serie de requisitos académicos, el rector dimitió y fue sustituido por otro. Eso fue todo. Pese a los esfuerzos de miles de personas, la torre de marfil no se derrumbó. Pero vaciló durante un tiempo, sin embargo, y un buen número de sus piedras se desprendieron y se vinieron abajo.

Yo participé en algunas cosas y me distancié de otras. Contribuí a la ocupación de uno de los edificios del campus, fui maltratado por la bofia y pasé una no che en el calabozo, pero principalmente fui espectador, simpatizante, compañero de viaje. Por mucho que me hubiera gustado incorporarme al movimiento, descubrí que no tenía temperamento para actividades de grupo. Mis instintos solitarios estaban demasiado arraigados, y nunca logré embarcarme en el gran navío *Solidaridad*. Para bien o para mal, seguí remando en mi pequeña canoa; un poco más desesperadamente, quizá, un poco menos seguro de adónde me dirigía, pero mucho más resuelto a salir de allí. De todas formas, tampoco habría tenido tiempo. Navegaba en medio de rápidos, y todas mis fuerzas apenas me bastaban para agarrar el remo. De haber vacilado, es muy probable que me hubiera ahogado.

Como otros. Algunos fueron víctimas de su propia rectitud y nobles intenciones, y las pérdidas humanas fueron catastróficas. Ted

Gold, del curso superior al mío, voló en pedazos en una casa del West Village cuando la bomba que montaba estalló accidentalmente. Mark Rudd, amigo de la infancia y vecino en el colegio universitario, se metió en el Weather Underground[8] y vivió en la clandestinidad durante más de diez años. Dave Gilbert, un portavoz de los SDS[9] cuyos discursos me impresionaban como modelos de perspicacia y de inteligencia, está cumpliendo una sentencia de setenta y cinco años por su participación en el atraco al camión que transportaba el dinero de la Brinks. En el verano de 1969, entré en una oficina de Correos del oeste de Massachusetts con una amiga que iba a enviar una carta. Mientras ella esperaba en la cola, observé los carteles que había en la pared con las fotos de las diez personas más buscadas por el FBI. Resultó que conocía a siete.

Ése fue el ambiente de mis dos últimos años de universidad. Pese a las distracciones y a la incesante efervescencia, logré escribir bastante, pero ninguna de mis tentativas condujo a gran cosa. Empecé dos no velas y las dejé, escribí varios dramas que no me convencieron, trabajé en un poema tras otro con resultados muy decepcionantes. Por entonces mis ambiciones eran mayores que mis capacidades, y con frecuencia me sentía frustrado, perseguido por una sensación de fracaso. La única realización de la que me sentía orgulloso era la poesía francesa que había traducido, pero eso sólo era un objetivo secundario, distante de la meta que me había fijado. Sin embargo, no debía de estar completamente desanimado. Seguí escribiendo, después de todo, y cuando empecé a publicar artículos sobre libros y películas en el *Columbia Daily Spectator*, acabé viendo impresos mis trabajos con bastante frecuencia. Hay que empezar por algún sitio, supongo. Quizá no fuese tan deprisa como hubiese querido, pero algo adelantaba. Me mantenía en pie y caminaba con paso vacilante, pero aún no sabía correr.

Al recordar ahora esa época, me veo reducido a fragmentos. Numerosas batallas se libraban al mismo tiempo, y partes de mí mismo, disgregadas por un ancho campo, luchaban cada una con un ángel diferente, con un impulso diferente, con una idea diferente de quién era yo. Eso me llevaba a veces a comportamientos totalmente inusitados. Me convertía en alguien que no era, intentando llevar otra piel durante una temporada, imaginando que me había reinventado. El pretencioso, displicente y contemplativo se transformaba en cínico desvergonzado. El intelectual libresco, excesivamente entusiasta, cambiaba repentinamente y adoptaba a Harpo Marx como padre espiritual. Se me ocurren varios ejemplos de esas torpes bufonadas, pero el que mejor capta el espíritu de la época es un artículo absurdo que publiqué en *The Columbia Review*, la revista literaria de la

universidad. Por razones que ahora se me escapan enteramente, se me ocurrió instituir el Primer Premio Anual Christopher Smart. Estaba entonces en último año, y las reglas del concurso se publicaron en la última página del número de otoño. Tomo al azar estas frases del texto: «El objeto de este concurso es rendir homenaje a los grandes antihombres de nuestro tiempo…, hombres de talento que renunciaron a las ambiciones mundanas, que volvieron la espalda a los banquetes de los ricos… Hemos elegido como modelo a Christopher Smart…, ese inglés del siglo XVIII renunció a la gloria fácil que le esperaba como inventor de los pareados… por una vida de borracheras, locura, fanatismo religioso y escritos proféticos. Encontró en el exceso su verdadero camino, alcanzó su auténtica grandeza en el rechazo de las promesas formuladas en sus comienzos a los poetas académicos de Inglaterra. Difamado y ridiculizado durante los dos últimos siglos, su nombre fue arrastrado por el lodo… Christopher Smart se ha visto relegado a la esfera de los des conocidos. Pretendemos ahora, en una época sin héroes, limpiar su reputación».

El propósito del premio era recompensar el fracaso. No los reveses y las vicisitudes triviales y cotidianas, sino los tropiezos monumentales, los actos pantagruélicos de autosabotaje. En otras palabras, pretendía elegir a la persona que hubiera hecho lo mínimo con el máximo de medios, que hubiese empezado con todas las ventajas, con todas las facilidades, con todas las expectativas de éxito mundano, y no hubiese llegado a nada. Se pedía a los candidatos que escribieran un artículo de al menos cincuenta palabras que describiera su propio fracaso o el de alguien que conociesen. El ganador recibiría en un estuche los dos volúmenes de las *Obras completas* de Christopher Smart. Menos a mí, a nadie le sorprendió que no se presentara ni una sola composición.

Era una broma, por supuesto, un ejercicio de tomadura de pelo literaria, pero bajo mis intenciones humorísticas había algo inquietante, algo que no era en absoluto divertido. ¿Por qué esa necesidad de glorificar el fracaso? ¿Por qué ese tono arrogante, burlón, la pose de sabelotodo? Quizá me equivoque, pero ahora me parece que todo aquello expresaba miedo —temor al futuro incierto que me había forjado—, y que mi verdadera razón al crear el concurso era declararme ganador. Las normas disparatadas, aberrantes, eran una forma de cubrir los riesgos, de eludir los gol pes que la vida me tenía reservados. Perder era ganar, ganar era perder, y por consiguiente, aunque llegara a pasar lo peor, podría reclamar una victoria moral. Pobre consuelo, quizá, pero sin duda ya me estaba agarrando a un clavo ardiendo. Antes que expresar abiertamente mis temores, los enterraba bajo una avalancha de sarcasmo y agudezas.

Nada de eso era consciente. Trataba de aceptar anticipadamente las derrotas futuras, endurecerme para las batallas que me esperaban. Durante los años siguientes, mi cita favorita de las letras inglesas fue una frase del poeta isabelino Fulke Greville: «Escribo para quienes han sido pateados por el toro negro».

Da la casualidad de que acabé conociendo a Christopher Smart. No el verdadero, quizá, pero sí una de sus reencarnaciones, un ejemplo vivo de promesas incumplidas y truncada fortuna literaria. Era la primavera del último curso, justo unas semanas antes de la presunta licenciatura. Como surgido del cielo, apareció un hombre en el campus de Columbia y empezó a causar revuelo. Al principio yo sólo era vaga mente consciente de su presencia, pero a veces me llegaban ecos de las historias que circulaban sobre él. Me enteré, por ejemplo, de que se llamaba a sí mismo «Doc» y de que por oscuras razones relacionadas con el sistema económico norteamericano y el futuro de la humanidad, regalaba dinero a los extraños, sin condiciones. Con tantas cosas raras que había por entonces, apenas presté atención.

Una noche, unos amigos míos me convencieron de que los acompañase a Times Square para ver el último *spaghetti western* de Sergio Leone. Al salir del cine, decidimos rematar la noche con un pequeño jolgorio y nos dirigimos al Metropole Café, en la esquina de Broadway con la calle Cuarenta y ocho. El Metropole había sido en otro tiempo un buen club de *jazz*, pero se había convertido en un *topless* por todo lo alto, con espejos de pared a pared, luces estroboscópicas y media docena de chicas con tangas centelleantes bailando en una plataforma elevada. Nos sentamos a una mesa del fondo y empezamos a beber. Una vez que se nos habituaron los ojos a la oscuridad, uno de mis amigos distinguió a Doc, solo en una mesa al otro extremo de la sala. Mi amigo se le acercó y lo invitó a que se sentara con nosotros, y cuando aquel hombre misterioso, barbudo y un tanto desaliñado se sentó junto a mí, murmurando algo acerca de Gene Krupa y de qué coño había pasado con aquel lo cal, aparté un momento la mirada de las bailarinas y estreché la mano a H. L. Humes, el legendario y olvidado novelista.

Había sido uno de los fundadores de *The Paris Review* en los años cincuenta, había publicado con éxito dos libros (*Underground City* y *Men Die*[10]), y entonces, justo cuando comenzaba a labrarse una reputación, se esfumó. Simplemente desapareció del mapa literario y nunca se volvió a saber una palabra de él.

No conozco toda la historia, pero los detalles aislados que

había oído sugerían que lo había pasado mal, que había sufrido una larga serie de desgracias y reveses. Se hablaba de tratamientos de choque, un matrimonio destrozado, diversas estancias en hospitales psiquiátricos. Según contó él, no dejó de escribir por decisión propia, sino obligado por razones físicas. Los electrochoques le habían perjudicado el organismo, afirmó, y cada vez que cogía la pluma se le empezaban a hinchar las piernas, causándole un dolor in soportable. Con la palabra escrita ya vedada para él, tenía ahora que recurrir al discurso hablado para difundir su «mensaje» por el mundo. Aquella noche dio una demostración completa del absoluto dominio con que manejaba el nuevo medio. Primero en el *top-less*, y luego durante un paseo de casi setenta manzanas desde Broadway a Morningside Heights, habló por los codos, atronándonos los oídos, rompiéndonos los tímpanos con un monólogo inconexo que no se parecía a nada de lo que yo había oído hasta entonces. Era el desvarío de un visionario, de un neoprofeta *hippy*, un flujo inexorable de paranoia e inteligencia, una escorada travesía mental que saltaba de la realidad a la metáfora y luego a las conjeturas con tanta rapidez y de forma tan imprevisible que le dejaba a uno pasmado, incapaz de articular palabra. Había ido a Nueva York a cumplir una misión, nos dijo. Llevaba quince mil dólares en el bolsillo, y si sus teorías sobre las finanzas y la estructura del capitalismo eran ciertas, con ese dinero podría derrocar al Gobierno de la nación.

Todo era muy simple, en realidad. Su padre acababa de morir, dejando de herencia a Doc la suma antes citada, y antes que dilapidar ese dinero en sí mismo, nuestro amigo se proponía regalarlo. No de una vez, y no a una obra de caridad o a una persona de terminada, sino a todo el mundo, al universo entero al mismo tiempo. A tal fin, había ido al banco a cobrar el cheque, convirtiéndolo en un fajo de billetes de cincuenta dólares. Sirviéndose de aquellos trescientos retratos de Ulysses S. Grant como tarjetas de visita, iba a presentarse a sus compañeros de conspiración para desencadenar la mayor revolución económica de la historia. A fin de cuentas, el dinero es una ficción, papel sin importancia que sólo adquiere valor porque un gran número de personas deciden dárselo. El sistema se basa en la fe. No en la verdad ni en la realidad, sino en la creencia colectiva. ¿Y qué pasaría si esa fe fuese socavada, si un gran número de personas empezara a dudar del sistema? Teóricamente, el sistema se derrumbaría. Ése era, en pocas palabras, el objeto del experimento de Doc. Los billetes de cincuenta dólares que entregaba a los desconocidos no eran simples regalos, sino armas de la lucha por un mundo mejor. Quería dar un ejemplo con su despilfarro, demostrar que era posible el desencanto, romper el hechizo que el dinero ejercía

sobre nuestro espíritu. Cada vez que desembolsaba otro fajo de pasta, daba instrucciones al receptor de que lo gastara cuanto antes. Gástelo, regálelo, hágalo circular, recomendaba, y dígale al siguiente que haga lo mismo. De la noche a la mañana, se produciría una reacción en cadena y, antes de que uno se diera cuenta, habría tantos billetes de cincuenta dólares volando por el aire que el sistema empezaría a descomponerse. Se formarían ondas, cargas de neutrones procedentes de miles, incluso de millones de fuentes diferentes que rebotarían por la habitación como pequeñas pelotas de goma. En cuanto tomasen suficiente impulso y velocidad, cobrarían la fuerza de balas y las paredes empezarían a resquebrajarse.

No sé en qué medida llegaba a creérselo verdaderamente. Por trastornado que estuviese, una persona de su inteligencia tenía que reconocer enseguida la estupidez de ciertas ideas. Nunca lo dijo abiertamente, pero creo que en su fuero interno sabía que era una auténtica bobada. Eso no le impedía divertirse con ella, por supuesto, ni dar la tabarra con su plan a la menor oportunidad, pero más en el espíritu de una comedia disparatada que en el de un genuino acto político. H. L. Humes no era un chiflado esquizofrénico que recibiera órdenes del puesto de mando marciano. Era un escritor extinguido, apagado, que había encallado en los bajíos de su propia conciencia y, antes que renunciar completamente a su existencia, había montado aquella pequeña farsa para levantarse la moral. Con el dinero tenía público de nuevo y, mientras la gente le prestase atención, se volvía inspirado, delirante, un verdadero hombre orquesta. Hacía cabriolas como un bufón, dando volteretas, brincando entre las llamas y disparándose como una bala de cañón, y según todas las apariencias disfrutaba plenamente de todo ello.

Aquella noche, mientras caminábamos por Broadway con mis amigos, montó un número espectacular. Entre cataratas de palabras, aullidos de hilaridad y arranques de música cosmológica, giraba sobre sus talones y se ponía a hablar con los transeúntes, interrumpiéndose a mitad de una frase para soltar otro billete de cincuenta dólares en la mano de algún des conocido e instarle a gastarlo sin preocuparse del mañana. La turbulencia se apoderó de la calle aquella noche, y Doc fue la atracción principal, el Flautista del Caos. Era imposible no contagiarse, y debo reconocer que su actuación me pareció muy entretenida. Sin embargo, cuando nos acercábamos al final de nuestro paseo y me disponía a marcharme a casa, cometí un grave error. A mi derecha oí murmurar a Doc:

—¿Tenéis un sitio donde pueda dormir, chicos?

Y como parecía tan tranquilo y despreocupado, tan ajeno a las cosas mundanas, no lo pensé dos veces.

—Pues claro —contesté—, puedes dormir en mi sofá, si quieres.

Ni que decir tiene que aceptó mi invitación. Y huelga añadir que yo no tenía ni idea de dónde me había metido.

No es que no me cayera simpático, ni que no nos lleváramos bien. Los primeros días, en realidad, todo fue como una seda. Instalado en el sofá, Doc apenas se movía, rara vez ponía la planta del pie en contacto con el suelo. Aparte de alguna ocasional excursión al baño, no hizo otra cosa que estar tumbado, comer *pizzas*, fumar marihuana y hablar. Yo le compraba las *pizzas* (con su dinero), y tras repetirle cinco o seis ve ces que no me interesaba la hierba, acabó entendiendo el mensaje y dejó de ofrecerme. Su discurso era incesante, sin embargo, el mismo repertorio de improvisaciones descabelladas que había desplegado la primera noche, pero ahora sus argumentos eran más amplios, más desarrollados, más centrados. Pasaban las horas, y sus labios no cesaban de moverse. Incluso cuando me levantaba y salía de la habitación, seguía hablando, exponiendo sus ideas a la pared, al techo, a las lámparas, dándose apenas cuenta de que yo no es taba.

No habría habido problema alguno si el apartamento hubiese sido un poco más grande. Pero sólo te nía dos habitaciones y la cocina y, como mi cuarto era demasiado pequeño para que cupiera otra cosa además de la cama, había colocado mi mesa de trabajo en el cuarto de estar, precisamente donde se encontraba el sofá. Y con Doc allí tumbado de forma permanente, no había manera de hacer nada. El semestre de primavera llegaba a su fin, y tenía que escribir una serie de trabajos para completar el curso y licenciarme, pero durante los dos primeros días ni siquiera me molesté en intentarlo. Calculaba que tenía un poco de margen y, por tanto, no me entró el pánico. Doc se marcharía pronto y, en cuanto recuperase la mesa, podría ponerme a trabajar. La mañana del tercer día, sin embargo, comprendí que mi huésped no tenía intención de marcharse. No era que estuviese abusando conscientemente de mi hospitalidad; simplemente, la idea de marcharse no se le había pasado por la cabeza. ¿Qué podía hacer? No tenía valor para darle la patada. Me inspiraba demasiada compasión, y no sería capaz de tomar una medida tan drástica.

Los siguientes días fueron sumamente difíciles. Hice lo posible para adaptarme, para ver si algunos pequeños cambios podían mejorar

la situación. Al final las cosas habrían podido arreglarse, no sé, pero tres o cuatro días después de trasladar a Doc a la habitación, quedándome yo en el cuarto de estar, ocurrió el desastre. Fue uno de los domingos más hermosos que pueda recordar, y nadie tuvo la culpa salvo yo. Un amigo vino a buscarme para jugar un partido de baloncesto al aire libre y, antes que dejar a Doc solo en el apartamento, lo llevé conmigo. Todo salió bien. Yo me fui a jugar y él se quedó sentado frente al campo, escuchando la radio y parloteando solo o con mis amigos, cuando alguno se ponía a su alcance. Al volver a casa por la tarde, sin embargo, nos encontramos por la calle con un conocido.

—Ajá —me dijo éste—, de modo que ahí es donde se esconde.

Esa persona nunca me había caído especialmente simpática, y cuando le pedí que mantuviera en secreto el paradero de Doc, comprendí que lo mismo me hubiera dado hablar con una farola. Y, en efecto, al día siguiente por la mañana empezó a sonar el timbre de mi apartamento. Habían descubierto a la celebridad del campus, y después de su misteriosa ausencia de una semana, H. L. Humes estaba más que dispuesto a complacer a sus seguidores. Durante todo el día, grupos de estudiantes de diecinueve y veinte años me invadieron el apartamento para, sentados en el suelo, dejar que Doc les impartiera su retorcida sabiduría. Era el rey filósofo, el pachá metafísico, el santón bohemio que descubría las mentiras impartidas por sus profesores, y no se cansaban de escucharle.

Me cabreé mucho. Mi apartamento se convirtió en un salón de actos permanente, y por mucho que deseara achacar la responsabilidad a Doc, sabía que la culpa no era suya. Sus acólitos habían venido por propia voluntad, sin cita ni invitación, y una vez que la muchedumbre empezó a congregarse, pedirle que los echara hubiese sido lo mismo que decir al sol que de jara de brillar. Vivía para hablar. Era su última barrera contra el olvido, y como aquellos chicos estaban con él ahora, sentados a sus pies y pendientes de cada palabra suya, podía hacerse momentáneamente la ilusión de creer que no todo estaba perdido para él. Yo no tenía ningún inconveniente. Por mí, podía tirarse hablando hasta el nuevo siglo. Sólo que no quería que lo hiciese en mi apartamento.

Dividido entre la compasión y la indignación, se me ocurrió una solución de cobarde. Fue durante uno de los raros momentos de calma de aquel período, cuando no había en casa ningún visitante intempestivo. Le dije a Doc que podía quedarse, que sería yo el que se marchase. Tenía un montón de trabajo que hacer, le expliqué, y en vez

de dejarlo en la calle antes de que encontrara otro sitio donde vivir, me iría a hacer los trabajos del curso a casa de mi madre, a Newark. Volvería exactamente dentro de una semana, y esperaba que a mi vuelta se hubiese marchado. Cuando ter miné, le pregunté si lo había entendido.

—Lo entiendo, tío —contestó con su voz más tranquila y grave de *jazzman*—. Muy legal.

Y eso fue todo. Pasamos a hablar de otras cosas y, en algún momento de la conversación, aquella noche me contó que muchos años antes, cuando era joven, en París, había jugado de cuando en cuando al ajedrez con Tristan Tzara. Ése es uno de los pocos hechos concretos que guardo en la memoria. Casi todo lo que oí de labios de H. L. Humes se ha ido diluyendo a lo largo del tiempo. Me acuerdo del sonido de su voz, pero muy poco de lo que decía. Todos aquellos grandes maratones verbales, las marchas forzadas por las remotas regiones de la razón, las incontables horas escuchándole mientras desenredaba sus intrigas y conspiraciones y correspondencias secretas, se han esfumado. Ahora sus palabras no son más que un zumbido en mi cabeza, un ininteligible enjambre de nada.

A la mañana siguiente, cuando hacía la maleta y estaba a punto de marcharme, trató de darme dinero. Lo rechacé, pero él insistió, desprendiendo trescientos dólares del fajo de billetes de cincuenta como un apostante en el hipódromo, diciéndome que lo cogiera, que fuera buen chico, que teníamos que «compartir la riqueza», y acabé cediendo a la presión y aceptándolo. Lo sentí mucho entonces y lo sigo lamentando ahora. Esperaba quedar por encima de todo aquello, negarme a participar en el patético juego que se traía entre manos y, sin embargo, cuando mis principios se vieron finalmente puestos a prueba, sucumbí a la tentación y me dejé llevar por la avaricia. Trescientos dólares era una suma considerable en 1969, y el señuelo de aquel dinero resultó ser más fuerte que yo. Me guardé los billetes en el bolsillo, me despedí de Doc con un apretón de manos y me largué rápidamente. Cuando volví una semana después, el apartamento estaba limpio como una patena, y en ninguna parte había señales de Doc. Se había marchado, tal como había prometido.

Volví a verlo sólo una vez. Fue como un año después, al volver del centro en el autobús número 4. Justo al torcer por la calle Ciento diez, lo vi por la ventanilla: de pie, en la esquina de la Quinta Avenida y la parte norte de Central Park. No presentaba buen as pecto. Tenía la ropa arrugada, parecía sucio y en sus ojos había una expresión ausente, perdida, que no le había visto antes. Se ha enganchado a la

droga, pensé. Entonces el autobús pasó de largo y le perdí de vista. Durante los días y semanas siguientes esperé volver a verlo, pero no fue así. Pasaron veinticinco años, y entonces, apenas hace cinco o seis meses, abrí el *New York Times* y en la sección necrológica me encontré con un breve artículo que anunciaba su muerte.

Poco a poco, fui aprendiendo a improvisar, a entrenarme para encajar los golpes. Durante mis dos últimos años en Columbia, acepté toda clase de colaboraciones, y gradualmente fui tomándole gusto al trabajo de escritor a sueldo, que me mantendría hasta la treintena, y que acabó siendo mi ruina. Había en ello cierto romanticismo, supongo, una necesidad de afirmarme como independiente y demostrar que podía arreglármelas solo sin inclinarme ante la idea que los demás tenían de vivir dignamente. Mi vida sólo se ría digna si me mantenía en mis trece y no me doblegaba. El arte era sagrado, y seguir su llamada suponía hacer todos los sacrificios que impusiera, conservar la pureza de sus designios hasta el final.

Saber francés me ayudó. No se trataba de un conocimiento que escaseara, pero se me daba bastante bien y me encargaron algunas traducciones. Textos sobre arte, por ejemplo, y un documento particularmente aburrido de la embajada francesa sobre la reorganización de su personal que se extendía monótonamente a lo largo de más de cien páginas. También di clases una primavera a una estudiante de instituto, cruzando la ciudad todos los sábados por la mañana para hablarle de poesía, y en otra ocasión me enrolló un amigo para que me subiera a un estrado al aire libre con Jean Genet y tradujese (sin cobrar) su discurso en defensa de los Panteras Negras. Genet se paseaba con una flor encarnada detrás de la oreja, y rara vez dejó de sonreír durante todo el tiempo que estuvo en el campus de Columbia. Parecía contento en Nueva York, y acogió con gran serenidad la atención que recibió aquel día. Una noche, no mucho después de aquello, me encontré con un conocido en el West End, el concurrido bar estudiantil de la esquina de Broadway con la calle Ciento catorce. Me dijo que acababa de empezar a trabajar en una editorial de pornografía y que, si quería probar a escribir una novela verde, pagaban mil quinientos dólares por original. Yo estaba más que dispuesto a intentarlo, pero se me acabó la inspiración al cabo de treinta o cuarenta páginas. No había muchas maneras de describir ese asunto, según descubrí, y mi acervo de sinónimos se agotó en seguida. En cambio, empecé a escribir críticas de libros para una publicación destinada a estudiantes universitarios y producida de cualquier manera. Presintiendo que la revista no iba a tener mucho futuro, firmaba los artículos con seudónimo, sólo para darle interés a la cosa. Quinn fue el nombre que elegí, Paul Quinn. Si mal no recuerdo, me

pagaban veinticinco dólares por artículo.

Cuando a finales de 1969 se anunciaron los resultados del sorteo para el servicio militar, salí agraciado con el número 297. El ciego azar me había sal vado, y la pesadilla para la que me preparaba desde hacía años se esfumó de repente. ¿A quién agradecer esa merced inesperada? Me habían evitado una enorme cantidad de sufrimiento y preocupaciones, devolviéndome prácticamente el control de mi vida, y la sensación de alivio fue incalculable. La perspectiva de la cárcel había desaparecido. El horizonte estaba despejado en toda su anchura, y era libre para tomar la dirección que quisiera. Mientras viajase ligero de equipaje, nada me impediría llegar a donde las piernas me llevaran.

El que acabara trabajando varios meses en un pe trolero fue en gran parte cuestión de suerte. No se puede trabajar en un barco sin una cartilla de navegación, y ese documento no puede obtenerse si no se trabaja en un barco. A menos que se conozca a alguien capaz de romper el círculo vicioso, resulta imposible. En mi caso, ese alguien fue el segundo marido de mi madre, Norman Schiff. Mi madre había vuelto a casarse un año después de divorciarse de mi padre, y en 1970 mi padrastro y yo éramos buenos amigos desde hacía casi cinco años. Persona excelente y de corazón generoso, me había ayudado continuamente apoyando mis ambiciones vagas y nada prácticas. Su prematura muerte en 1982 (a los cincuenta y cinco años) sigue siendo una de las grandes penas de mi vida, pero por entonces, cuando acababa el año de mi licencia tura y me disponía a dejar los estudios, su salud era bastante buena. Era abogado, principalmente laboralista, y entre sus muchos clientes de la época se contaba el sindicato de marineros de la Esso, donde traba jaba como asesor jurídico. Así fue como se me metió la idea en la cabeza. Le pregunté si podía conseguirme trabajo en un petrolero, y me contestó que lo arregla ría. Y eso es lo que hizo, sin más.

Hubo que ocuparse de un montón de trámites, viajes a la sede del sindicato en Belleville, en Nueva Jersey, reconocimientos médicos en Manhattan, y luego un período indefinido de espera hasta que hubo un puesto vacante en uno de los buques que entraban en la zona de Nueva York. Entretanto, encontré un empleo temporal en la Oficina de Empadronamiento de Estados Unidos, recogiendo datos en Harlem para el censo de 1970. El trabajo consistía en subir y bajar escaleras de edificios mal iluminados, llamar a las puertas de los pisos y ayudar a la gente a que rellenara formularios oficiales. No todos querían que les ayudasen, claro está, y no pocos recelaban del estudiante blanco que merodeaba por sus pasillos, pero muchos me acogieron bien y me

hicieron pensar que no estaba perdiendo completamente el tiempo. Me dediqué a eso durante un mes aproximadamente, y luego —antes de lo que esperaba— llegó el buque.

Dio la casualidad de que en aquel momento me encontraba en el sillón del dentista, a punto de que me sacaran una muela del juicio. Desde que incluye ron mi nombre en la lista, todas las mañanas llamaba a mi padrastro para comunicarle dónde podría localizarme durante el día, y él fue quien dio conmigo en la consulta del dentista. No podían haber elegido momento más cómico. Tras inyectarme la novocaína en las encías, el dentista acababa de coger las pinzas y se disponía a atacar mi muela podrida cuando entró la recepcionista anunciando que me llamaban por teléfono. Bajé del sillón, con el babero todavía atado al cuello y, de sopetón, Norman me dijo que tenía tres horas para hacer el equipaje y embarcarme en el *S. S. Esso Florence* en Elizabeth, Nueva Jersey. Balbuceé unas disculpas al dentista y salí de allí como alma que lleva el diablo.

La muela siguió en mi boca durante una semana. Cuando finalmente desapareció, yo me encontraba en Baytown, Texas.

El *Esso Florence* era uno de los petroleros más viejos de la flota, una insignificante reliquia de tiempos pasados. Si ponemos un Chevrolet de dos puertas junto a una limusina, tendremos una idea del aspecto que tenía en comparación con los superpetroleros que construyen hoy en día. Ya de servicio durante la segunda guerra mundial, el buque había recorrido in contables miles de millas marinas cuando me embarqué. Tenía camas suficientes para acomodar a cien hombres, pero sólo se necesitaban treinta y tres para el trabajo que había que hacer. Lo que significaba que cada uno disponía de su propio camarote, una ventaja enorme si se consideraba el tiempo que debíamos pasar juntos. En otros trabajos se volvía a casa por la noche, pero allí estábamos encerrados veinticuatro horas al día. Cada vez que se levantaba la cabeza, se veían las mismas caras. Trabajábamos, vivíamos y comíamos juntos, y, sin la posibilidad de un poco de verdadera intimidad, la rutina habría sido intolerable.

Íbamos y veníamos entre la costa atlántica y el Golfo de México, cargando y descargando carburante de aviones en varias refinerías a lo largo del trayecto: Charleston, en Carolina del Sur; Tampa, en Florida; Galveston, en Texas. Al principio mi cometido consistía en fregar suelos y hacer camas, primero para la tripulación y luego para los oficiales. El término técnico para ese puesto era el de «mozo de cubierta», pero en lenguaje corriente se trataba de una combinación de conserje, basurero y camarera. No puedo decir que

me entusiasmara fregar retretes y recoger calcetines sucios, pero cuando le cogí el tranquillo, el trabajo resultó in creíblemente fácil. En menos de una semana había perfeccionado mi habilidad para las tareas domésticas hasta el punto de que sólo tardaba dos horas o dos horas y media en terminar el trabajo cotidiano. Eso me dejaba tiempo libre en abundancia, la mayor parte del cual pasaba solo en mi camarote. Leía libros, escribía, hacía todo lo que había hecho hasta entonces, pero de forma más productiva, en cierto modo, con mayor capacidad de concentración, ahora que apenas había algo que me distrajera. En muchos aspectos me parecía una existencia ideal, una vida perfecta.

Luego, tras un par de meses de aquel venturoso régimen, perdí la «plaza». El barco rara vez navegaba más de cinco días entre dos puertos, y en casi todos en los que atracábamos algunos tripulantes se bajaban y otros embarcaban. Los puestos libres se repartían entre los recién llegados por orden de antigüedad. Había un auténtico escalafón, y cuanto más tiempo se hubiese trabajado en la compañía, más posibilidades se tenían de elegir el puesto deseado. Como último mono de la escala, yo no tenía ninguna. Si un veterano quería mi trabajo, sólo tenía que pedirlo y era suyo. Tras mi larga racha de buena suerte, el batacazo me vino finalmente en un puerto de Texas. Mi sustituto era un tal Elmer, soltero, fundamentalista e indolente, que resultó ser el más antiguo y célebre de todos los mozos. Lo que yo solía hacer en dos horas, Elmer lo hacía ahora en seis. Era el más lento de los lentos, un peso ligero mental, santurrón y taciturno, que se paseaba por el barco absorto en su propio mundo, totalmente ignorado por el resto de la tripulación, y en mi vida he conocido a nadie que comiese más que él. Elmer engullía montañas de comida —tres, cuatro raciones cada vez—, pero lo fascinante no era tanto ver el alcance de su apetito sino la forma en que lo satisfacía: delicada, meticulosamente, con obsesivo decoro. Lo mejor era la operación de limpieza al final. Una vez saciado, Elmer extendía la servilleta frente a él sobre la mesa y empezaba a acariciar y alisar el tenue papel, transformándolo poco a poco en un cuadrado plano. A continuación lo doblaba longitudinal mente en partes iguales, separándolo metódicamente en dos hasta dividirlo en octavos. Al final, el cuadrado se convertía en una tira larga, rectilínea, con las cuatro esquinas perfectamente alineadas. En ese momento, Elmer lo cogía cuidadosamente por los bordes, se llevaba la servilleta a los labios y empezaba a frotarse. El movimiento era todo de cabeza: una lenta oscilación de vaivén que duraba veinte o treinta segundos. De principio a fin, las manos de Elmer no se movían. Permanecían fijas en el aire mientras su ancha cabeza giraba a la izquierda, a la derecha y

otra vez a la izquierda, y en todo el tiempo sus ojos no traslucían el menor pensamiento ni emoción. La Limpieza de los Labios era un procedimiento mecánico, tenaz, un acto de purificación ritual. La Limpieza es hermana de la Santidad, me dijo Elmer una vez. Al verlo con aquella servilleta, se comprendía que realizaba un acto divino.

Tenía ocasión de observar tan de cerca las mane ras de mesa de Elmer porque me habían destinado a la cocina. El trabajo de marmitón me cuadruplicaba el horario y, en general, me hacía la vida más interesante. Mi tarea consistía ahora en servir tres comidas diarias a la tripulación (unos veinte hombres), fregar los platos a mano, limpiar el comedor y escribir los menús para el sobrecargo, que solía estar demasiado borracho para hacerlo él mismo. Mis descansos eran breves —no más de una o dos horas entre las comidas—, y pese a trabajar mucho más que antes, mis ingresos se habían reducido notablemente. En el puesto anterior, me había sobrado tiempo para hacer un par de horas extraordinarias por la tarde, rascando y pintando en la sala de máquinas, por ejemplo, o restaurando manchas de óxido en cubierta, y esos trabajos voluntarios habían redondeado agradablemente mi paga. Sin embargo, pese a las desventajas, descubrí que trabajar en el comedor era más estimulante que fregar suelos. Era un trabajo público, por decirlo así, y encima de todo el ajetreo que ahora tenía, debía andar de puntillas en lo que a la tripulación se refería. Ésa, finalmente, fue mi tarea más importante: saber cómo responder a las irritantes y desabridas reclamaciones, defenderme de los insultos, devolver golpe por golpe.

Menos Elmer, la tripulación era un hatajo de tipos toscos y mugrientos. La mayoría de ellos vivían en Texas y Luisiana, y aparte de un puñado de chicanos, un par de negros y algún extranjero que aparecía de cuando en cuando, a bordo dominaba la nota blanca, reaccionaria y obrera. Prevalecía un ambiente jocoso, lleno de historias divertidas y chistes verdes y mucha charla sobre armas y coches, pero había un mar de fondo racista en muchos de aquellos hombres, y procuré escoger bien a mis amigos. Escuchar que un compañero de trabajo defiende el *apartheid* Sudáfrica no mientras te tomas con él una taza de café («allí saben cómo tratar a los negros») no es ningún plato de gusto, y si solía andar principalmente con personas de piel oscura o hispanohablantes, había una buena razón para ello. Como judío neoyorquino provisto de un título universitario, en aquel barco yo era un bicho raro, un marciano. Habría sido fácil inventar historias sobre mí mismo, pero no tenía interés alguno en hacerlo. Si alguien me preguntaba qué religión tenía o de dónde era, se lo decía. Si mi respuesta no le gustaba, era asunto suyo. Yo no iba a ocultar quién era ni a fingir que era otro sólo para evitar líos. En

realidad, sólo tuve un altercado desagradable en todo el tiempo que estuve allí. Uno se puso a llamarme Sammy cada vez que pasaba. Parecía encontrarlo divertido, pero como yo no veía la gracia al epíteto, le pedí que lo de jara. Volvió a hacerlo al día siguiente, y una vez más le dije que no lo hiciera. Cuando lo repitió al otro día, comprendí que las palabras corteses no bastarían. Lo cogí de la camisa, lo puse contra la pared y, con mucha calma, le advertí que si volvía a llamarme así otra vez, lo mataría. Me chocó oírme hablar de ese modo. Yo no iba por ahí ejerciendo la violencia, y nunca había amenazado a nadie de esa manera pero, por un breve instante, fue como si hubiera estado poseído por el demonio. Afortunadamente, mi determinación a pelear bastó para resolver la situación sin que llegáramos a las manos. Mi martirizador levantó las manos en señal de paz.

—Era una broma —aseguró—, sólo una broma.

Y en eso acabó todo. Con el tiempo, incluso nos hicimos amigos.

Me encantaba estar en el mar, rodeado única mente de cielo y luz, la inmensidad del aire vacío. A todas partes nos acompañaban gaviotas, describiendo círculos sobre nuestras cabezas mientras esperaban los cubos de basura que arrojábamos por la borda. Hora tras hora, se cernían pacientemente sobre el barco, apenas agitando las alas hasta que los desechos salían por los aires, y entonces se hundían frenéticamente en la espuma, gritándose mutuamente como borrachos en un partido de rugby. Pocos placeres son comparables al espectáculo de aquella espuma, sentado en la popa de un buque y contemplando el blanco y agitado tumulto de la estela. Hay algo hipnótico en ello, y en un día tranquilo la sensación de bienestar que le in vade a uno puede ser abrumadora. Por otro lado, el mal tiempo también tiene su encanto. A medida que el verano se desvanecía y entrábamos en el otoño, las inclemencias se multiplicaron, trayendo vientos furiosos y lluvias torrenciales, y en esos momentos el buque no parecía más seguro ni sólido que el barquito de papel de un niño. Hay petroleros que se parten en dos, ya se sabe, y para ello basta una mala ola. La peor travesía, según recuerdo, fue cuando pasamos frente al cabo Hatteras a finales de septiembre o primeros de octubre, un período de doce o quince horas de sacudidas y zarandeos en medio de una tormenta tropical. El capitán estuvo al timón toda la noche, e incluso cuando pasó lo peor y el sobrecargo me ordenó a la mañana siguiente que llevara el desayuno al capitán, casi salí volando por la borda al subir al puente con la bandeja. Aunque la lluvia había cesado, el viento se guía teniendo una velocidad de galerna.

Pese a todo, trabajar en el *Esso Florence* tenía poco que ver con una aventura en alta mar. El petrolero era esencialmente una factoría flotante, y antes que des cubrirme una vida fascinante y llena de andanzas, me enseñó a considerarme como un obrero industrial. Ahora era uno entre millones, un insecto que trabajaba afanosamente junto a otros insectos innumerables, y cada tarea que realizaba formaba parte de la apabullante empresa del capitalismo norteamericano. El petróleo era la principal fuente de riqueza, la materia prima que alimentaba la máquina del beneficio y la mantenía en marcha, y yo me alegraba de estar donde estaba, agradecido por haber aterrizado en el vientre de la bestia. Las refinerías donde descargábamos eran estructuras inmensas, infernales, redes laberínticas de tuberías silbantes y torres de fuego, y andar de noche por una de ellas era como estar viviendo una de las peores pesadillas. Sobre todo, nunca olvidaré los pe ces, los centenares de peces muertos, que flotaban iridiscentes en el agua rancia y saturada de petróleo en torno a los muelles de las refinerías. Ése era el habitual comité de bienvenida, el espectáculo que nos saludaba cada vez que los remolcadores nos conducían a puerto. La fealdad era tan uniforme, estaba tan profundamente vinculada a la actividad de ganar dinero y al poder que confería a los que lo ganaban —aun a costa de desfigurar el paisaje, de trastornar el mundo natural—, que a pesar mío empezó a inspirarme una especie de respeto. Bien mirado, me decía, ése es el as pecto que tiene el mundo. Aparte de lo que pueda pensarse, esa fealdad es la verdad.

Siempre que atracábamos, me las arreglaba para salir del barco y pasar cierto tiempo en tierra. Nunca había estado al sur de la línea Mason-Dixon[11], y aquellos breves vagabundeos por tierra firme me llevaron a sitios que me resultaban mucho menos familiares o comprensibles que los que había conocido en París o Dublín. El Sur era un país diferente, un universo americano aparte del que había conocido en el Norte. La mayoría de las veces seguía como un corderito a algunos compañeros del barco, haciendo con ellos el recorrido de sus bares habituales. Si Baytown, en Texas, permanece en mi memoria con especial claridad, es porque allí pasé más tiempo que en cualquier otro sitio. Me pareció un pueblo triste y decrépito. Por la calle principal, una serie de cines en otro tiempo ele gantes se habían convertido en iglesias baptistas, y en vez de anunciar los títulos de las últimas películas de Hollywood, los carteles exhibían ahora vehementes citas bíblicas. Casi siempre acabábamos en bares de marineros, por callejuelas de barrios destartalados. Todos eran básicamente iguales: locales sórdidos, rufianescos; tascas sombrías; húmedos recovecos del olvido. El interior siempre estaba desprovisto

de adornos. Ni un solo cuadro en las paredes, ni un solo toque de calor tabernario. Todo lo más había una desvencijada mesa de billar, un tocadiscos de monedas lleno de canciones *country and western*, y un menú en el que sólo figuraba una bebida: cerveza.

Una vez, cuando el barco se encontraba en un di que seco de Houston para algunas reparaciones meno res, pasé la tarde en un bar de mala nota con un marinero danés llamado Teddy, un tipo raro que se reía a la menor provocación y hablaba inglés con un acento tan marcado que apenas se entendía una palabra de lo que decía. Yendo por la calle bajo el sol cegador de Texas, nos cruzamos con un hombre y una mujer completa mente borrachos. Aún era pronto, pero la pareja estaba tan ajumada, tan afianzada en su embriaguez, que debía de estar dándole al alpiste desde el amanecer. Iban tambaleándose por la acera, cogidos el uno del otro, dando bandazos, con la cabeza colgando, las rodillas flojas, y sin embargo con energía suficiente para mantener una pelea desagradable, plagada de palabrotas. Por el tono de voz, supuse que les duraba desde hacía años: una pareja de vagabundos tambaleantes en busca de la siguiente copa, que reñía repitiéndose siempre la misma canción. Dio la casualidad de que acabaron en el mismo bar donde Teddy y yo habíamos decidido pasar la tarde, y como no estábamos a más de tres metros de ellos, me encontraba en perfecta posición para presenciar este pequeño drama.

El hombre se inclinó hacia la mujer sentada en la mesa frente a él.

—¡Darlene —gritó con voz lenta y embrutecida—, tráeme otra cerveza!

Darlene estaba cabeceando en aquel momento, y tardó bastante en abrir los ojos y fijarse en el hombre. Pasó otro largo momento y, finalmente, ella contestó:

—¿Qué?

—Que me traigas otra cerveza —repitió el hombre—. Y volando.

Darlene se estaba despertando, y un encantador desplante, una insolente expresión de «vete a tomar por culo», le iluminó de pronto la cara. Era evidente que no estaba de humor para que la mangoneasen.

—Tráetela tú, Charlie —replicó—. No soy tu esclava, ¿sabes?

—Hay que joderse —comentó Charlie—. Eres mi mujer, ¿no?

¿Para qué coño me casé contigo? ¡Tráeme la puta cerveza!

Darlene soltó un sonoro y teatral suspiro. Se veía que tramaba algo, pero aún no estaban claras sus intenciones.

—Muy bien, cariño —dijo, poniendo voz de esposa sumisa y zalamera—. Te la traeré.

Se levantó de la mesa y se acercó vacilante a la barra.

Charlie permaneció inmóvil con una sonrisa en el rostro, regocijándose en su pequeña victoria masculina. Era el que mandaba, no cabía duda, y nadie iba a decirle lo contrario. Si alguien quería saber quién llevaba los pantalones en aquella familia, no tenía más que preguntarle a él.

Momentos después, Darlene volvía a la mesa con una botella de Bud.

—Aquí tienes la cerveza, Charlie —le dijo, y entonces, con un rápido movimiento de muñeca, vertió el contenido de la botella sobre la cabeza de su marido. Se le formaron burbujas en el pelo y las cejas; arroyuelos de líquido ambarino le corrieron por la cara. Charlie se lanzó hacia ella, pero estaba demasiado borracho para alcanzarla. Darlene echó la cabeza atrás y soltó una carcajada.

—¿Te gusta la cerveza, Charlie? —le dijo—. ¿Te gusta la puta cerveza?

De todas las escenas que presencié en aquellos bares, ninguna puede realmente compararse a la triste comedia del bautizo de Charlie, pero, por su extravagancia general —una incursión en lo más profundo de lo grotesco—, debería mencionar el Big Mary's Place de Tampa, en Florida. Era un gran almacén, brillante mente iluminado, que satisfacía los antojos de estibadores y marineros, y que estaba abierto desde hacía muchos años. Entre sus alicientes se contaban una docena de mesas de billar, una larga barra de caoba, techos excesivamente altos y un espectáculo en vivo de bailarinas casi desnudas. Las chicas eran la piedra angular del negocio, el elemento que distinguía el Big Mary's Place de los demás establecimientos de su estilo, y con sólo mirarlas se sabía que no las contrataban por su belleza, ni por sus dotes para el baile. El único criterio era la talla. Cuanto más grandes mejor, era el principio de Big Mary, y cuanto más voluminosas eran, mejor pagadas estaban. El efecto resultaba bastante inquietante. Se trataba de una monstruosa exhibición de carne, un cortejo de grasa blanca y saltarina, y con las cuatro chicas bailando

juntas en el estrado detrás de la barra, el número parecía una prueba de interpretación para elegir a la protagonista de *Moby Dick*. Cada una era un continente en sí misma, una masa de tembloroso tocino engalanada con un tanga, y como salía un grupo detrás de otro, la agresión que sufrían los ojos era implacable. No me acuerdo de cómo llegué allí, pero sí recuerdo claramente que mis compañeros de aquella noche eran dos de las mejores personas del barco (Martinez, padre de familia texano, y Donnie, un chaval de diecisiete años originario de Baton Rouge) y que estaban tan cortados como yo. Aún los puedo ver sentados frente a mí con la boca abierta, haciendo lo posible por no reírse de vergüenza ajena. En un momento dado, Big Mary en persona se acercó a la mesa y se sentó con nosotros. Tan imponente como un dirigible, ataviada con un traje pantalón de color naranja y una sortija en cada dedo, quiso saber si nos estábamos divirtiendo. Cuando le contestamos que sí, hizo una seña a una chica de la barra.

—¡Barbara! —gritó, lanzando la palabra con una voz grave de tres paquetes de tabaco diarios—. ¡Mueve ese culazo y ven aquí!

Vino Barbara, toda sonrisas y buen humor, riendo mientras Big Mary le hundía el dedo en el vientre y le pellizcaba los amplios michelines que le sobresalían de las caderas.

—Al principio estaba flacucha —explicó Mary—. Pero la he engordado bien. ¿Verdad, Barbara?

Se reía entrecortadamente, como un científico loco que acabara de realizar un experimento, y Barbara no podía estar más de acuerdo con ella. Mientras las oía hablar, se me ocurrió de pronto que estaba completamente equivocado. No me había hecho a la mar. Me había escapado con un circo.

Otro amigo mío era Jeffrey, el segundo cocinero (también conocido como cocinero jefe del desayuno), natural de Bogalusa, en Luisiana. Daba la casualidad de que habíamos nacido el mismo día, y aparte de Donnie, casi un niño, éramos los miembros más jóvenes de la tripulación. Era la primera vez que nos embarcábamos, y como trabajábamos juntos en la cocina llegamos a conocernos bastante bien. A Jeffrey todo le sonreía en la vida —inteligente, guapo, aficionado a la diversión y a las mujeres, inclinado a llevar ropa llamativa—, pero era un individuo práctico y ambicioso, sin embargo, un pícaro interesado que se servía conscientemente de su trabajo en el barco para aprender los intríngulis del arte de cocinar. No tenía intención de hacer carrera en los petroleros, ni deseos de convertirse en lobo de

mar. Su sueño era ser chef en un restaurante elegante, incluso dueño de alguno, y si no le ha surgido ningún contratiempo, no me cabe duda de que ya lo habrá hecho realidad. No podíamos haber sido más distintos, Jeffrey y yo, pero nos entendíamos muy bien. Era muy natural que a veces bajáramos juntos a tierra cuando el barco estaba en puerto, pero como Jeffrey era negro y había vivido toda la vida en el Sur, sabía que muchos de los sitios adonde yo iba con miembros blancos de la tripulación le estaban vedados. Me lo dijo con toda claridad la primera vez que pensamos salir.

—Si quieres que te acompañe —me advirtió—, tendrás que ir a donde me dejen entrar.

Traté de convencerle de que podía entrar en donde le diese la puñetera gana, pero Jeffrey no se lo tragó.

—En el Norte quizá sí —repuso—. Aquí abajo es diferente.

No insistí. Cuando salía a tomar una cerveza con Jeffrey, íbamos a bares de negros, y no de blancos. Salvo por el color de la piel de los parroquianos, el ambiente era el mismo.

Una noche, en Houston, Jeffrey me convenció de que le acompañase a un baile. Yo nunca iba a bailar ni frecuentaba discotecas, pero me tentaba la idea de pasar unas horas en un sitio que no fuese un tabernucho miserable, y decidí arriesgarme. Resultó que el baile era una ostentosa discoteca atestada de centenares de jóvenes negros, el local nocturno más animado de la ciudad. Había una orquesta que tocaba en el escena rio, psicodélicas luces estroboscópicas que rebotaban en las paredes, bebidas alcohólicas en el bar. Todo vibraba de sexualidad, caos y música ensordecedora. Era la fiebre del sábado por la noche, estilo Texas.

Jeffrey, que iba de punta en blanco, entabló conversación al cabo de cuatro minutos con una de las muchas espléndidas chicas que pululaban en torno a la barra, y cuatro minutos después estaban juntos en la pista, perdidos en un océano de cuerpos. Me senté a una mesa, el único blanco del local, y me bebí la copa despacito. Nadie llegó a molestarme, pero me lanzaban miradas raras, penetrantes, y cuando terminé el *bourbon* comprendí que debía largarme. Llamé a un taxi por teléfono y salí a esperarlo al aparcamiento. Cuando llegó, unos minutos después, el taxista empezó a soltar tacos.

—¡Joder! —exclamó—. ¡Joder! Si hubiera sabido que me llamaba desde aquí, no habría venido.

—¿Por qué no? —le pregunté.

—Porque éste es el peor sitio de todo el jodido Houston. El mes pasado hubo aquí seis asesinatos. Todos los puñeteros fines de semana, matan a alguien a tiros.

Al final, los meses que pasé en aquel barco me parecían años. El tiempo pasa de distinto modo en el mar, y como debido a la absoluta novedad de las experiencias me encontraba en un continuo estado de alerta, logré acumular un asombroso número de impresiones y recuerdos en una etapa relativamente breve de mi vida. Aún ahora no entiendo bien lo que pretendía demostrar embarcándome así. Para mantener me en desequilibrio, supongo. O, sencillamente, para ver si era capaz de hacerlo, de defenderme solo en un mundo que no era el mío. En ese aspecto, creo que lo conseguí. No podría explicar lo que logré en esos meses, pero al mismo tiempo estoy seguro de que no fracasé.

En Charleston me dieron la liquidación. La empresa pagaba el avión hasta casa, pero uno podía embolsarse el dinero si lo deseaba y organizarse el viaje como quisiera. Decidí quedarme con el dinero. El viaje en tren correo duró veinticuatro horas, y lo hice en compañía de otro miembro neoyorquino de la tripulación, Juan Castillo. Juan era un hombre de unos cincuenta años, achaparrado y corpulento, con una cabeza enorme y un rostro que parecía hecho con la piel y la pulpa de diecinueve patatas hechas puré. Había desembarcado de un petrolero por última vez y, en agradecimiento a sus veinticinco años de servicio en la empresa, Esso le había regalado un reloj de oro. No sé cuántas veces sacó el reloj del bolsillo para mirarlo durante el largo viaje de regreso a casa, pero cada vez que lo hacía, sacudía unos instantes la cabeza y soltaba una carcajada. En un momento dado, el revisor se paró a hablar con nosotros en uno de sus recorridos por el pasillo. Tenía un aspecto muy elegante con su uniforme, según recuerdo, un caballero negro del Sur de la vieja escuela. En tono altivo, casi condescendiente, inició la conversación preguntando:

—¿Vais al Norte, chicos, a trabajar en las acerías?

Debíamos de resultar una curiosa pareja, Juan y yo. Recuerdo que por entonces yo llevaba una vieja chaqueta de cuero, pero aparte de eso no me imagino bien, no sé el aspecto que tenía ni lo que veían los de más cuando me miraban. La pregunta del revisor es la única pista que tengo. Juan había tomado en el barco fotos de los compañeros para ponerlas en el álbum familiar, en su casa, y me acuerdo de estar en cubierta y mirar a la cámara mientras él pulsaba

el obturador. Prometió enviarme una copia de la foto, pero no lo hizo.

Acaricié la idea de volver a embarcarme en un pe trolero de la Esso, pero al final decidí no hacerlo. Me seguía llegando la paga por correo (por cada dos días a bordo, recibía un día de paga en tierra), y mi cuenta del banco empezaba a cobrar un sólido aspecto. A lo largo de los últimos meses, había llegado poco a poco a la conclusión de que mi próximo paso sería marcharme a vivir una temporada al extranjero. Estaba dispuesto a embarcarme otra vez si era necesario, pero me pareció que ya había acumulado bastante dinero. Los tres o cuatro mil dólares que había ganado en el petrolero eran suficientes para empezar, así que en vez de continuar en la marina mercante, cambié bruscamente de rumbo y empecé a proyectar una es capada a París.

Francia parecía la elección lógica, pero no creo que fuese allí por motivos lógicos. El hecho de que hablara francés, de que hubiera traducido poesía francesa, que conociera y apreciara a una serie de gente que vivía en Francia, fueron argumentos que, desde luego, pesaron en mi decisión, pero no llegaron a ser facto res determinantes. Lo que me animó a ir, creo, fue el recuerdo de lo que me había pasado en París tres años antes. Aún no lo había asimilado, y como la estancia se había interrumpido bruscamente y me había marchado con la idea de volver pronto, tenía la impresión de haber dejado algo sin acabar, de haberme quedado a medias. Lo único que quería entonces era ponerme a escribir. Recobrando la interioridad y la libertad de aquella primera época, esperaba situarme en las mejo res condiciones posibles para hacerlo. No tenía intención de convertirme en un expatriota. Renunciar a Estados Unidos de América no entraba en los planes, y en ningún momento consideré la posibilidad de no volver. Sólo me hacía falta un poco de espacio para respirar, la ocasión de comprobar, de una vez por todas, si era verdaderamente la persona que creía que era.

Lo que me vuelve más vívidamente a la memoria de mis últimas semanas en Nueva York es la conversación de despedida que mantuve con Joe Reilly, el vagabundo que merodeaba por el vestíbulo del edificio donde vivía, en la calle Ciento siete Oeste. Era una construcción destartalada, de nueve pisos, y como muchos sitios del Upper West Side, albergaba una serie variopinta de individuos. Sin el menor esfuerzo, puedo evocar a bastantes de ellos, aun después de un cuarto de siglo. El cartero puertorriqueño, por ejemplo, el camarero chino y la cantante de ópera, gorda y rubia, con su perrito tibetano. Sin mencionar al dibujante de modas negro, homosexual, con su abrigo negro de piel, o a los clarinetistas rivales, cuyos violentos altercados se filtraban por las paredes de mi apartamento

envenenándome las noches. En la planta baja de aquel edificio de ladrillo gris, una de las viviendas se había dividido en dos, y cada una de las mitades es taba ocupada por un hombre confinado a una silla de ruedas. Uno de ellos trabajaba en un quiosco de periódicos en la esquina de Broadway y la calle Ciento diez; el otro era un rabino retirado. El rabino era un tipo especialmente encantador, con una puntiaguda perilla de artista y una eterna boina negra que llevaba ladeada con aire elegante y desenvuelto. Casi todos los días salía de su casa en la silla de ruedas y se quedaba un poco en el vestíbulo, charlando con Arthur, el conserje, o con los diversos inquilinos que entraban y salían del ascensor. Una vez, al entrar en el edificio, lo divisé a través de la puerta de cristales, en su sitio habitual, hablando con un vagabundo que llevaba un abrigo largo y oscuro. Me pareció una asociación extraña, pero por la postura del vagabundo y la inclinación de la cabeza del rabino, estaba claro que se conocían bien. El vagabundo era un auténtico zarrapastroso, un borrachín con la cara llena de costras, ropa mugrienta y el cráneo medio calvo salpicado de cicatrices, un desecho escrofuloso que parecía haber salido a rastras de una alcantarilla. Entonces, al empujar la puerta y poner el pie en el vestíbulo, le oí hablar. Acompañada de gestos exagerados, teatrales —un giro del brazo izquierdo, un dedo señalando al cielo como una flecha—, resonó una frase, una sarta de palabras tan ininteligibles e inesperadas que al principio no di crédito a mis oídos.

—¡Sólo fue el efímero encuentro de una noche! —afirmó, declamando cada sílaba de esa frase recargada y literaria con tanto deleite, con tan brioso alarde, con tan magnífica pompa que parecía un comicastro recitando un pasaje de un melodrama victoriano. Era puro W. C. Fields, aunque varias octavas más bajo, con la voz más firme, más dueño de sus registros. W. C. Fields mezclado con Ralph Richardson, quizá, con un toque de grandilocuencia tabernaria para rematar la faena. Aparte de las definiciones que quisiera aplicarle, nunca había oído una voz que causara aquella impresión.

Cuando me acerqué a saludar al rabino, me presentó a su amigo, y así fue como me enteré del nombre de aquel personaje singular, el más grande de los caballeros venidos a menos, el incomparable Joe Reilly.

Según el rabino, que más tarde me puso al corriente de la historia, al principio Joe llevó una vida privilegiada como hijo de una acaudalada familia de Nueva York, y en su juventud tuvo una galería de arte en Madison Avenue. En esa época fue cuando lo conoció el rabino, en los buenos tiempos, antes del derrumbamiento y la ruina de Joe. El rabino ya se había apartado del púlpito por entonces, y dirigía

una editorial de obras musicales. El amante de Joe era compositor, y como el rabino publicaba sus partituras, era natural que sus caminos se cruzaran. Entonces, de repente, el amante murió. Joe siempre había bebido mucho, contaba el rabino, pero ahora empinaba el codo de lo lindo, y su vida empezó a desintegrarse. Perdió la galería, su familia le dio la espalda; sus amigos le abandonaron. Poco a poco fue cayendo en el arroyo, en la última alcantarilla del fin del mundo y, según el rabino, nunca volvería a salir de ella. En su opinión, Joe era un caso perdido.

A partir de entonces, siempre que veía a Joe me metía la mano en el bolsillo y le daba unas monedas. Lo que me conmovía de esos encuentros era que nunca se desenmascaraba. Manifestando tumultuosamente su agradecimiento en aquel lenguaje dickensiano, tan primoroso, que le salía tan fácilmente, me aseguraba que me las devolvería pronto, en cuanto las circunstancias lo permitiesen.

—Le estoy muy agradecido por su munificencia, joven —decía—, muy agradecido, sinceramente. Sólo se trata de un préstamo, desde luego, y no debe inquietarse por su reembolso. Como quizá sepa, o quizá no, últimamente he sufrido ciertos reveses, y esta muestra de su generosidad contribuirá grandemente a mi recuperación.

Las sumas en cuestión no eran más que una mi seria —cuarenta centavos por aquí, veinticinco por allá, lo que llevara en el bolsillo—, pero el entusiasmo de Joe nunca flaqueaba, nunca revelaba la menor conciencia de encontrarse en tan lamentable miseria. Allí estaba, vestido con harapos de payaso de circo, con la asquerosa peste que emanaba de su cuerpo sin lavar, insistiendo en mantener su actitud de hombre de mundo, un dandi momentáneamente en apuros. El orgullo y la ceguera que entrañaba aquella actitud eran a la vez cómicos y desgarradores, y cada vez que realizaba el ritual de darle otra limosna, me resultaba difícil mantener la compostura. No sabía si reír o llorar, si admirarle o compadecerle.

—Vamos a ver, joven —proseguía, examinando las monedas que le acababa de poner en la mano—. Tengo, vamos a ver, tengo en la mano, hmmm, cincuenta y cinco centavos. Si sumamos a esto los ochenta que me dio la última vez, y luego añadimos a eso, hmmm, añadimos los cuarenta centavos que me había entregado antes, resulta que le debo un total de… un dólar con quince centavos.

Así era la aritmética de Joe. Simplemente cogía cifras al azar esperando que sonaran bien.

—No se preocupe, Joe —contestaba yo—. Un dólar y quince centavos. Ya me lo pagará la próxima vez.

Cuando volví a Nueva York tras desembarcar del petrolero de la Esso, daba la impresión de estar torpe, de perder pie. Parecía más machacado, y la antigua desenvoltura había dado paso a cierto abatimiento espiritual, a una especie de desesperación quejumbrosa y plañidera. Una tarde se derrumbó delante de mí al contarme la paliza que le habían dado en un callejón la noche anterior.

—Me robaron los libros —se lamentó—. ¿Se lo puede imaginar? ¡Esos animales me robaron los libros!

En otra ocasión, en plena tormenta de nieve, al salir de mi apartamento del noveno piso y dirigirme al ascensor por el pasillo, me lo encontré sentado en la escalera, con la cabeza hundida entre las manos.

—Joe —le dije—, ¿se encuentra bien?

Alzó la cabeza. Tenía los ojos llenos de tristeza, miseria y derrota.

—No, joven —repuso—. No me encuentro bien, ni remotamente.

—¿Puedo hacer algo por usted? —le pregunté—. Tiene un aspecto fatal, verdaderamente horroroso.

—Sí, ahora que lo menciona, podría hacer algo por mí —contestó, y acto seguido alargó el brazo y me cogió la mano. Entonces, mirándome fijamente a los ojos, hizo acopio de valor y, con la voz temblorosa de emoción, añadió—: Puede llevarme a su apartamento, tumbarse en la cama y dejar que le haga el amor.

La brusquedad de su petición me pilló completa mente por sorpresa. Yo estaba pensando más bien en algo como un té o un tazón de sopa.

—Eso no puede ser —repliqué—. Me gustan las mujeres, Joe, no los hombres. Lo siento, pero no hago esas cosas.

Su respuesta permanece en mi memoria como una de las mejores y más cáusticas réplicas que he oído jamás. Sin perder un segundo y sin la menor huella de decepción ni arrepentimiento, desechó mi respuesta con un encogimiento de hombros y, en tono

vibrante y despreocupado, dijo:

—Bueno, me lo ha preguntado, y yo se lo he dicho.

Me fui a París hacia mediados de febrero de 1971. Después del encuentro en la escalera, no volví a ver a Joe en varias semanas. Luego, unos días antes de mi marcha, me tropecé con él en Broadway. Tenía mucho mejor aspecto, y la expresión intimidada había desaparecido de su rostro. Cuando le conté que estaba a punto de irme a vivir a París, enseguida recobró el brío, mostrando la misma efusividad de siempre.

—Es curioso que mencione París —me dijo—. En realidad, es una coincidencia de lo más oportuna. Hace sólo dos o tres días, iba paseando por la Quinta Avenida y a quién me encuentro sino a mi viejo amigo Antoine, director de la Cunard Lines. «Joe», me dijo, «no tienes buen aspecto, Joe», y yo le contesté: «No, Antoine, es cierto, últimamente no me he encontrado muy bien», y Antoine repuso que quería hacer algo por mí, echarme una mano, por decirlo así, para encarrilarme de nuevo. Lo que me propuso el otro día ahí mismo, en la Quinta Avenida, era embarcarme a París y alojarme en el Hotel George V. Con todos los gastos pagados, por supuesto, además de un guardarropa nuevo. Me dijo que podía quedarme allí el tiempo que quisiera. Dos semanas, dos meses, y hasta dos años, si me apetecía. Si me decido a ir, y creo que sí, me marcharé a finales de mes. Lo que significa, joven, que coincidiremos en París. Agradable perspectiva, ¿no? Confíe en verme allí. Tomaremos el té, cenaremos juntos. No tiene más que dejarme recado en el hotel. En los Campos Elíseos. Allí nos veremos la próxima vez, amigo mío. En París, en los Campos Elíseos.

Tras lo cual, se despidió de mí estrechándome la mano y deseándome un buen y feliz viaje.

Nunca volví a ver a Joe Reilly. Incluso antes de decirnos adiós aquel día, supe que hablaba con él por última vez, y cuando acabó desapareciendo entre la multitud unos momentos después, fue como si ya se hubiera convertido en un fantasma. Durante todos los años que viví en París, me acordaba de él siempre que ponía los pies en los Campos Elíseos. Incluso ahora, cada vez que vuelvo allí, pienso en él.

El dinero no me duró tanto como creía. Encontré un apartamento a la semana de llegar, y una vez que pagué la comisión de la agencia, la garantía, la conexión del gas y la electricidad, el primer mes de alquiler, el último mes de alquiler y la póliza de seguros obligatoria, no me quedó mucho. Justo desde el principio, por tanto, tuve que bregar por mantenerme a flote. En los tres años y medio que viví en Francia, tuve muchos empleos, salté de un trabajillo a tiempo parcial a otro, y me hinché a hacer colaboraciones. Cuando estaba sin trabajo, lo buscaba. Cuando tenía, pensaba en la forma de encontrar más. Aun en las mejores épocas, rara vez ganaba lo suficiente para vivir tranquilo, y a pesar de estar un par de veces al borde de la ruina total, me las arreglé para evitarla. Vivía, como suele decirse, a salto de mata. Durante todo el tiempo escribí sin parar, y si deseché muchos textos (principalmente en prosa), conservé buena parte de ellos (sobre todo poemas y traducciones). Para bien o para mal, cuando volví a Nueva York, en julio de 1974, la idea de no escribir me resultaba inconcebible.

Conseguía la mayoría de los trabajos a través de amigos, de amigos de amigos o de amigos de amigos de amigos. El hecho de vivir en un país extranjero reduce las posibilidades, y sin conocer a gente dispuesta a echar una mano es casi imposible arrancar. No sólo no se abren las puertas, sino que ni siquiera se sabe a qué puertas llamar. Yo tuve la suerte de disponer de algunos aliados, y en un momento u otro todos movieron pequeñas montañas para mí. Jacques Dupin, por ejemplo, un poeta cuya obra llevaba varios años traduciendo, resultó ser el director de publicaciones de la Galerie Maeght, una de las principales galerías de arte europeas. Entre los pintores y escultores que allí se exponían, se contaban Miró, Giacometti, Chagall y Cal der, por mencionar a unos cuantos. Por mediación de Jacques, me contrataron para traducir varios libros y catálogos de arte, y el segundo año de mi estancia en París, cuando mis fondos estaban peligrosamente a punto de agotarse, salvó la situación cediéndome un cuarto para vivir… gratis. Tales gestos de generosidad fueron esenciales, y no puedo imaginarme cómo hubiera podido sobrevivir sin ellos.

En un momento dado, me encontraron trabajo en la oficina parisiense del *New York Times*. No recuerdo quién fue el autor de la recomendación, pero una redactora jefe, Josette Lazar, empezó a darme traducciones siempre que podía: artículos para el suplemento literario dominical, editoriales de Sartre y de Foucault, esto y aquello. Un verano, cuando mis fon dos se encontraban de nuevo de capa caída, se las arregló para conseguirme el puesto de telefonista

nocturno en la oficina. El teléfono no sonaba muy a menudo, y pasaba la mayor parte del tiempo sentado a un escritorio, trabajando en algún poema o leyendo. Una noche, sin embargo, hubo una angustiada llama da de una enviada especial a alguna parte de Europa.

—Siniavski se ha pasado a Occidente —anunció—. ¿Qué hago?

Yo no tenía ni idea de lo que debía hacer, pero como a aquellas horas no andaba por allí ningún redactor, me figuré que tenía que decirle algo.

—Siga la historia —le recomendé—. Vaya adonde tenga que ir, haga lo que haya que hacer, pero siga la historia pase lo que pase.

Me agradeció profusamente el consejo y luego colgó.

Algunos trabajos empezaban siendo una cosa y acababan en otra, como un estofado chapucero que no se deja de manipular. Vamos a añadir unos cuantos ingredientes más, a ver si le damos más sabor. Buen ejemplo de eso sería mi aventura con los norvietnamitas en París, que empezó con una llamada de Mary McCarthy a mi amigo André du Bouchet. Le preguntó si conocía a algún traductor de poesía del francés al inglés y, cuando le dio mi nombre, ella me invitó a su casa para discutir el proyecto. Era a principios de 1973, y la guerra del Vietnam seguía alargándose. Mary McCarthy llevaba varios años escribiendo sobre la guerra, y yo había leído la mayoría de sus artículos que, en mi opinión, se contaban entre los mejores textos periodísticos de la época. A lo largo de su trabajo, se había puesto en contacto con muchos vietnamitas, tanto de la parte norte como de la parte sur del país. Uno de ellos, profesor de literatura, estaba recopilando una antología de poesía vietnamita, y ella se había ofrecido para preparar una versión en inglés con miras a su publicación en Estados Unidos. Los poemas ya estaban traducidos al francés, y la idea consistía en verter esas traducciones al inglés. Así fue como surgió mi nombre, y por eso quería hablar conmigo.

En su vida privada, Mary McCarthy era la señora West. Su marido era un acomodado hombre de negocios norteamericano, y su casa de París era un piso amplio, bien montado, lleno de objetos de arte, antigüedades y muebles exquisitos. Nos sirvió el almuerzo una criada con uniforme blanco y negro. Había una campanilla de porcelana en la mesa, al alcance de la mano derecha de mi anfitriona, y cada vez que la cogía y la agitaba ligeramente, la criada volvía al comedor a recibir nuevas instrucciones. Mary McCarthy tenía un estilo impresionante, de *grande dame*, al realizar ese protocolo doméstico,

pero lo cierto es que se comportó tal como yo esperaba: ingeniosa, simpática, sin pretensiones. Hablamos de muchas cosas aquella tarde, y cuando salí de su casa varias horas después, iba cargado con seis o siete libros de poesía vietnamita. El primer paso consistiría en familiarizar me con su contenido. Después, el profesor y yo nos reuniríamos para ponernos a trabajar en la antología.

Los leí y me gustaron, sobre todo *El libro de Kieu*, el poema épico nacional. Los detalles se me escapan ahora, pero recuerdo que me interesaron algunos de los problemas formales que presentaban las estructuras poéticas tradicionales de Vietnam, que no tienen equivalentes en la poesía occidental. Me alegraba de que me hubieran ofrecido el trabajo. No sólo iban a pagarme bien, sino que además aprendería cosas. Una semana después de nuestro almuerzo, sin embargo, Mary McCarthy me llamó para decirme que había ocurrido un imprevisto y que su amigo el profesor había vuelto a Hanoi. No estaba segura de cuándo regresaría a París pero, al menos de momento, el proyecto se había suspendido.

Así venían las cosas. Dejé los libros a un lado esperando que el trabajo no estuviese muerto, aunque sabía que lo estaba. Pasaron varios días y entonces, de buenas a primeras, recibí una llamada telefónica de una vietnamita que vivía en París.

—El profesor Fulanito de Tal nos ha dado su nombre —me anunció—. Nos ha dicho que traduce usted al inglés. ¿Es así?

—Sí —contesté—, así es.

—Bueno —concluyó ella—. Entonces tenemos trabajo para usted.

Resultó que se trataba de traducir la nueva Constitución vietnamita. Yo no tenía inconveniente en hacerlo, pero me pareció raro que recurrieran a mí. Cabía pensar que un documento de ese tipo sería traducido por alguien del Gobierno, directamente del vietnamita al inglés, no del francés, y aun así, no por un enemigo norteamericano que vivía en París. Seguía manteniendo los dedos cruzados con respecto a la antología y no quería echar a perder la posibilidad, de modo que acepté el trabajo. A la tarde siguiente, la mujer se presentó en mi apartamento a dejarme el manuscrito. Era bióloga, de treinta y tantos años, delgada, sencilla, sumamente reservada. No mencionó nada sobre los honorarios, y por su silencio deduje que no iba a haberlos. En vista de los complejos matices políticos de la situación (la guerra entre nuestros dos países, mis ideas sobre el conflicto,

etcétera), no me sentía dispuesto a importunarla con la cuestión del dinero. En cambio, empecé a hacerle preguntas sobre los poemas vietnamitas que había leído. En un determinado momento, hice que se sentara conmigo a la mesa y dibujase un diagrama para explicarme las formas poéticas tradicionales que habían suscitado mi curiosidad. El dibujo fue muy ilustrativo, pero cuando le pregunté si podía quedármelo para consultarlo en el futuro, ella sacudió la cabeza, arrugó el papel y se lo guardó en el bolsillo. Me quedé tan pasmado que no dije una palabra. En aquel pequeño gesto, un universo entero se me había revelado, un mundo subterráneo de miedo y traición en el que hasta un trozo de papel era objeto de sospecha. No confiar en nadie, borrar las huellas, destruir las pruebas. No era que tuviese miedo de lo que yo podría hacer con el diagrama. Actuaba simplemente por costumbre, y no pude me nos de sentir compasión de ella, lástima por nosotros dos. Aquello suponía que la guerra estaba en todas partes, que la guerra lo había impregnado todo.

La Constitución tenía ocho o diez páginas, y aparte de algunas sentencias corrientes del marxismo leninismo («perros guardianes del imperialismo», «la cayos burgueses»), era un texto bastante árido. Hice la traducción al día siguiente, y cuando llamé a mi amiga bióloga para comunicarle que el trabajo estaba hecho, manifestó una alegría y un agradecimiento exagerados. Sólo entonces hizo alusión a mis honorarios: una invitación a cenar. «En señal de agradecimiento», según dijo. El restaurante se encontraba en el quinto *arrondissement*, no lejos de donde yo vivía, y ya había ido varias veces a comer allí. Era el restaurante vietnamita más sencillo y barato de París, pero también el mejor. El único adorno del establecimiento era una fotografía en blanco y negro de Ho Chi Minh colgada en la pared.

Otros trabajos eran muy simples, la esencia misma de la sencillez: dar clases particulares de inglés a un estudiante de bachillerato, servir de intérprete simultáneo en una pequeña conferencia internacional de eruditos judíos (cena incluida), traducir textos de y sobre Giacometti para el crítico de arte David Sylvester. Pocos de esos encargos estaban bien pagados, pero todos me aportaban algo y, aunque no siempre tuviese bien provista la nevera, rara vez me encontraba sin un paquete de tabaco en el bolsillo. Sin embargo, no habría podido subsistir únicamente a base de trabajillos sueltos. Me ayudaban a ir tirando pero, sumándolos todos, no me habrían bastado para vivir más de unas semanas, unos meses todo lo más. Necesitaba otra fuente de ingresos para pagar las facturas, y la suerte quiso que la encontrara. Mejor dicho, ella me encontró a mí. Durante los primeros años que pasé en París, representó la diferencia entre comer y no comer.

La historia se remonta a 1967. Durante mi primera estancia en la época de universidad, un amigo americano me había presentado a una mujer a la que llamaré *Madame* X. Su marido, *Monsieur* X, era un célebre productor cinematográfico de la vieja escuela (epopeyas, grandes espectáculos, películas sonadas) y a través de ella empecé a trabajar para él. La primera oportunidad surgió unos meses después de llegar. El apartamento que había alquilado no tenía teléfono, lo mismo que muchos en los que viví en 1971, y sólo existían dos medios de ponerse en contacto conmigo: por *pneumatique*, un rápido telegrama urbano enviado por correo, o viniendo a mi casa y llamando a la puerta. Una mañana, no mucho después de despertarme, *Madame* X llamó a la puerta. «¿Le gustaría ganar cien dólares hoy?», me preguntó. El trabajo parecía bastante sencillo: leer un guión cinematográfico y luego escribir una sinopsis de seis o siete páginas. El único inconveniente era el plazo. Un posible patrocinador de la película esperaba en un yate en algún punto del Mediterráneo, y había que entregarle el resumen en cuarenta y ocho horas.

Madame X era un personaje exuberante, tempestuoso, la primera mujer de armas tomar que había conocido nunca. Mexicana de nacimiento, casada desde los dieciocho o diecinueve años, madre de un chico que sólo tenía unos años menos que yo, llevaba una vida independiente, entrando y saliendo de la órbita del marido de una forma que yo aún era demasiado inexperimentado para comprender. De temperamento artístico, se dedicaba por turnos a la pintura y la escritura, mostrando capacidades en los dos ámbitos pero sin la disciplina ni la concentración necesarias para llevarlas muy lejos. Sus verdaderas dotes consistían en ayudar a los demás, y se rodeaba de artistas y de aspirantes a artistas de todas las edades, codeándose con famosos y desconocidos, a la vez colega y me cenas. Dondequiera que iba, era el centro de atención: una mujer espléndida, enternecedora, de larga cabe llera negra, envuelta en mantos con capucha y tintineantes joyas mexicanas, de humor cambiante, generosa, leal, la cabeza llena de sueños. Sea como fuere, entré a formar parte de su lista y, como era joven y es taba empezando, me incluyó entre los amigos de los que debía ocuparse, los pobres y menesterosos que de cuando en cuando necesitaban que se les echase una mano.

Había otros, desde luego, y un par de ellos también habían sido invitados aquella mañana a ganar la misma redonda suma que me habían prometido. Cien dólares hoy parecen calderilla, pero entonces representaban más de la mitad del alquiler mensual, y no me encontraba en condiciones de rechazar una suma de tal magnitud. El trabajo debía efectuarse en el piso de X, una vivienda inmensa, palaciega, en el décimo sexto *arrondissement*, con innumerables

estancias de altos techos. Debíamos empezar a las once en punto, y yo me presenté media hora antes.

Ya conocía a mis compañeros. Uno era un norteamericano de veintitantos años, pianista excéntrico, sin trabajo, que se paseaba con zapatos de mujer de tacón alto y acababa de pasar una temporada en el hospital por una enfermedad pulmonar. El otro era un francés con decenas de años de experiencia cinematográfica, sobre todo como auxiliar de dirección. Entre sus realizaciones se contaban las escenas de cuadrigas en *Ben-Hur* y las secuencias del desierto en *Lawrence de Arabia*, pero después de aquellos tiempos de éxito y opulencia habían venido las vacas flacas: depresiones nerviosas, períodos de internamiento en pabellones psiquiátricos, desempleo. El pianista y él constituían para *Madame* X proyectos prioritarios de recuperación, y el hecho de meterme a mí en el mismo saco sólo era un ejemplo de su forma de actuar. Por buenas que fuesen sus intenciones, estaban invariablemente socavadas por ideas complicadas, poco prácticas, por el deseo de matar demasiados pájaros de un tiro. Rescatar a una persona ya es difícil, pero si uno cree que puede salvar a todo el mundo a la vez está expuesto a un buen chasco.

Así que allí estábamos, el trío peor emparejado que se hubiera reunido jamás, sentado en torno a la gigantesca mesa del comedor del inmenso piso de X. El guión de que se trataba también era descomunal. Con sus casi trescientas páginas (tres veces más de lo normal), parecía la guía telefónica de una gran ciudad. Como el francés era el único con conocimientos cinematográficos profesionales, el pianista y yo respetamos su experiencia y le dejamos que llevara la voz cantante en la conversación. Lo primero que hizo fue coger una hoja en blanco y anotar nombres de acto res. Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr., seguidos de otros seis o siete. Al terminar, puso las manos de golpe en la mesa con gran satisfacción.

—¿Veis este papel? —preguntó. El pianista y yo asentimos con la cabeza—. Lo creáis o no, esta hojita de papel vale diez millones de dólares. —Dio unos golpecitos a la lista y luego la puso a un lado—. Diez, quizá doce millones de dólares.

Hablaba con la mayor convicción, sin el menor rastro de humor ni ironía. Tras una breve pausa, abrió el manuscrito por la primera página.

—Bueno —dijo—, ¿listos para empezar?

Casi inmediatamente, empezó a entusiasmarse. A la segunda o

tercera línea de la primera página, observó que el nombre de uno de los personajes empezaba con la letra Z.

—¡Ajá! —exclamó—. Z. Esto es muy importante. Poned mucha atención, amigos. Es una película política. Fijaos en lo que digo.

Z era el título de una película de Costa-Gavras que había tenido un gran éxito dos años antes y que trataba un tema indudablemente político, a diferencia del guión cuya sinopsis nos habían encargado. La nuestra era una película de intriga con ambiente de contrabando. La acción transcurría en el desierto del Sahara, con muchos camiones, motocicletas, rifles y varias bandas de malos que se peleaban entre sí, aparte de todo un rosario de explosiones espectaculares. Lo único que la distinguía de otras mil películas semejantes era su extensión.

Llevábamos trabajando aproximadamente minuto y medio, cuando el pianista perdió el interés. Se quedó mirando a la mesa, riéndose con disimulo de las divagaciones del francés, que pasaba de un disparate a otro. De pronto, sin transición ni preámbulo alguno, el pobre hombre se puso a hablar de David Lean, rememorando varias discusiones filosóficas que había mantenido con el director quince años antes. Luego, con la misma brusquedad, interrumpió sus reminiscencias, se levantó de la mesa y se puso a dar vueltas por el comedor, colocando bien los cuadros en las paredes. Cuando concluyó esa tarea, anunció que iba a la cocina por una taza de café. El pianista se en cogió de hombros.

—Me voy a tocar el piano —dijo, y, sin más, desapareció también.

Mientras esperaba que volviesen, me puse a leer el guión. No se me ocurría otra cosa que hacer, y cuando comprendí que ninguno de ellos aparecería, ya había leído la mayor parte. Finalmente, uno de los socios de *Monsieur* X entró en la habitación. Era un norteamericano simpático, de aspecto juvenil, que además resultó ser el amigo íntimo de *Madame* X (las complejidades de aquella familia eran insondables), y me dio instrucciones de que acabara solo el trabajo, garantizándome que si llegaba a un resultado aceptable para las siete de la tarde, los tres pagos de cien dólares serían para mí. Le dije que haría todo lo posible. Cuando me disponía a largarme a casa para ponerme delante de la máquina de escribir, me dio un consejo excelente.

—Esto es el cine, no Shakespeare. Hágalo lo más vulgar que pueda.

Acabé escribiendo la sinopsis en el lenguaje extra vagante e inflamado con que Hollywood anunciaba sus próximos espectáculos. Si lo querían vulgar, yo les daría algo vulgar. Había visto suficientes avances de películas para saber de qué iba, e incorporando todas las expresiones trilladas que me venían a la cabeza, acumulando un exceso tras otro, reduje el guión a siete páginas de acción frenética e incesante, un baño de sangre en una prosa trepidante y en tecnicolor. Acabé de escribirlo a máquina a las seis y media. Una hora después, un coche con chófer se detuvo frente al portal para llevarnos a mi novia y a mí al restaurante adonde *Monsieur* y *Madame* X nos habían invitado a cenar. En cuanto llegáramos, tenía que entregarle la sinopsis personalmente.

Monsieur X era un hombre menudo y enigmático de cincuenta y tantos años. De origen ruso-judío, hablaba perfectamente varias lenguas, y a menudo pasaba del francés al inglés y al español en la misma con versación, pero siempre con idéntico acento cuidado, como si en el fondo no se sintiera a gusto en ninguna de esas lenguas. Llevaba produciendo películas más de treinta años y, a lo largo de una carrera llena de altibajos, había hecho grandes y pequeñas producciones, buenas y malas películas, obras de arte y simple basura. Con algunas había ganado montañas de dinero, con otras se había endeudado miserablemente. Antes de aquella noche no le había visto más que unas pocas veces, pero siempre me había parecido un personaje siniestro, alguien que ocultaba su juego: astuto, secreto, impenetrable. Incluso cuando hablaba, se no taba que estaba pensando en otra cosa, elaborando cálculos misteriosos que podrían o no tener relación con sus palabras. No es que tuvieran algo que ver con lo que decía, pero al mismo tiempo habría sido un error suponer lo contrario.

Aquella noche, cuando llegué al restaurante, estaba visiblemente tenso. La posibilidad de un lucrativo contrato dependía del trabajo de uno de los amigos pseudoartistas de su mujer, y no se sentía muy optimista. Apenas me hube sentado me pidió las páginas que había escrito. Mientras los demás charlábamos de cosas sin importancia en torno a la mesa, *Monsieur* X permaneció silencioso y encogido en el asiento, leyendo mis recargados párrafos llenos de violencia. Poco a poco, en sus labios empezó a dibujarse una sonrisa. Movía afirmativamente la cabeza al pasar las páginas, y una o dos veces masculló la palabra «bien». No levantó la vista, sin embargo. Sólo al llegar a la última frase alzó la cabeza y me dio su veredicto.

—Excelente —declaró—. Es justo lo que quería.

El alivio que había en su voz era casi palpable. *Madame* X le

comentó que ya se lo había dicho, y él confesó que había tenido sus dudas.

—Pensé que sería demasiado literario —explicó—. Pero está bien. Justo lo que hace falta.

Se mostró muy efusivo, a partir de ahí. Estábamos en un restaurante amplio y ostentoso de Montmartre, e inmediatamente se puso a chasquear los dedos para llamar a la florista. Ella acudió a toda prisa, y *Monsieur* X compró una docena de rosas que espontánea mente regaló a mi novia. Luego se llevó la mano al bolsillo interior de la chaqueta, sacó el talonario y me extendió un cheque por valor de trescientos dólares. Era el primer cheque de un banco suizo que había visto en la vida.

Estaba satisfecho de haber hecho el trabajo con aquellas prisas, contento de haberme ganado los tres cientos dólares, complacido por el resultado de los absurdos acontecimientos de aquel día, pero cuando nos marchamos del restaurante y volví a mi apartamento de la rue Jacques Mawas, me figuraba que la historia se había acabado. No se me pasó por la cabeza que *Monsieur* X podría tener otros proyectos para mí. Una tarde de la semana siguiente, sin embargo, cuando estaba sentado a la mesa trabajando en un poema, me interrumpió una fuerte llamada a la puerta. Era uno de los empleados de *Monsieur* X, un señor mayor que había visto acechando por la casa pero con quien nunca había tenido ocasión de hablar. Sin perder tiempo, fue directamente al grano. ¿Es usted Paul Auster?, me preguntó. Cuando le dije que sí, me in formó de que *Monsieur* X deseaba verme. ¿Cuándo?, quise saber. Ahora mismo, contestó. Hay un taxi esperando abajo.

Era un poco como ser detenido por la policía secreta. Supongo que podría haber declinado la invitación, pero el ambiente de misterio me despertó la curiosidad y decidí ir a ver lo que pasaba. En el taxi, pregunté a mi acompañante por qué había sido convocado de aquella manera, pero el anciano se limitó a encogerse de hombros. *Monsieur* X le había ordenado que me llevara a su casa, y eso era lo que estaba haciendo. Su trabajo consistía en cumplir órdenes, no en hacer preguntas. Seguí por tanto a oscuras, y mientras rumiaba la cuestión para mis adentros, la única explicación que se me ocurría era que *Monsieur* X ya no estaba satisfecho con el trabajo que le había entregado. Cuando entré en su casa, prácticamente esperaba que me exigiera la devolución del dinero.

Llevaba un esmoquin con solapas de satén, y cuando entró en

la habitación donde me habían dicho que le esperase, observé que venía frotándose las manos. No tenía ni idea de lo que significaba aquel gesto.

—La semana pasada me hizo usted un buen trabajo —me aseguró—. Ahora quiero hacerle una propuesta.

Eso explicaba lo de las manos. Era el gesto de un hombre que se dispone a cerrar una operación, y de repente, debido al apresurado e irónico manuscrito que yo le había fabricado unos días antes, parecía que estaba a punto de hacer negocios con *Monsieur* X. Tenía al menos dos trabajos que proponerme inmediata mente, y si salían bien, habría otros después. Necesitaba el dinero y acepté, pero no sin cierta reticencia. Estaba metiéndome en un ambiente que no entendía y, a menos que mantuviese la serenidad, me daba cuenta de que me sucederían cosas raras. No sé cómo ni por qué lo sabía, pero así era. Cuando *Monsieur* X empezó a hablar de darme un papel en una de sus próximas películas, una historia de espadachines para la que necesitaría clases de esgrima y equitación, me mantuve firme.

—Ya veremos —le contesté—. El caso es que no me interesa mucho ser actor.

Al parecer, la sinopsis había gustado al hombre del yate tanto como a *Monsieur* X. Ahora quería dar el siguiente paso y había pedido una traducción del guión del francés al inglés. Ése era el primer trabajo. El segundo era algo menos rutinario. *Madame* X estaba trabajando en una obra de teatro, según me explicó su marido, y él había convenido en financiar la producción la próxima temporada en el Round House Theatre de Londres. La obra trataba de Quetzalcóatl, la mítica serpiente emplumada, y como en gran parte estaba escrita en verso y la mayoría de los versos estaba en español, quería que yo la tradujese al inglés y me encargase de que el drama fuese representable. Muy bien, le dije, y en eso quedamos. Hice los dos trabajos, todo el mundo quedó contento y, dos o tres meses después, la obra de *Madame* X se representó en Londres. Era una producción vanidosa, naturalmente, pero las críticas fueron buenas y, en conjunto, la obra tuvo bastante buena acogida. Dio la casualidad de que un editor inglés asistió a una de las representaciones, quedando tan impresionado por el espectáculo que propuso a *Madame* X que hiciera una versión en prosa del texto dramático con intención de publicarla después.

Así fue como las cosas empezaron a ponerse difíciles entre *Monsieur* X y yo. *Madame* X no era capaz de escribir el libro por sí

sola, y su marido creía que yo era la única persona en el mundo que podía ayudarla. En otras circunstancias habría aceptado el trabajo, pero como también quería que fuese a escribirlo a México, le dije que no me interesaba. Nunca se me llegó a explicar la razón por la cual debía hacerse en México. Investigación, color local, algo por el estilo, no estoy seguro. Yo apreciaba a *Madame* X, pero el estar en su compañía durante un período de tiempo in determinado no me parecía buena idea. Ni siquiera tuve que meditar la oferta de *Monsieur* X. La rechacé en el acto, suponiendo que el asunto quedaría zanjado de una vez por todas. Los hechos demostraron que estaba equivocado. La verdadera indiferencia desprende fuerza, según comprobé, y mi negativa a aceptar el trabajo irritó a *Monsieur* X, llegando a exasperarle. No estaba acostumbrado a que le dijeran que no, y se dedicó resueltamente a hacerme cambiar de opinión. En los meses siguientes, lanzó una auténtica campaña para debilitar mi resistencia, asediándome con cartas, telegramas y promesas de sumas de dinero cada vez mayores. Al final, de mala gana, me rendí. Como en cualquier otra decisión equivocada que he tomado en la vida, actué contra mi deseo, dejando que consideraciones secundarias influyesen en la claridad de mi intuición. En este caso, lo que inclinó la balanza fue el dinero. Pasaba entonces por una mala temporada, en la que perdía desesperadamente terreno en mi lucha por mantener la solvencia, y la oferta de *Monsieur* X había adquirido tal importancia, resolvería tan tos problemas de un plumazo, que me convencí de que sería sensato asumir el compromiso. Creí que obraba con astucia. Una vez que me apeé del burro, establecí mis condiciones en los términos más duros que se me ocurrieron. Estaría en México un mes, le dije —ni más, ni menos—, y quería que me pagase la totalidad de la suma en efectivo antes de salir de París. Era la primera vez que negociaba algo, pero estaba decidido a proteger mis intereses, y me negué a ceder en aspecto alguno. A *Monsieur* X no le gustó nada mi intransigencia, pero comprendió que hasta ahí había llegado y cedió a mis peticiones. El mismo día que salí para México, deposité veinticinco billetes de cien dólares en la cuenta del banco. Pasara lo que pasase durante el mes siguiente, al menos no estaría arruinado al volver.

Esperaba que las cosas fuesen mal, pero no hasta aquel punto. Sin dar más vueltas a toda la complicada historia (el tipo que quiso matarme, la esquizofrénica que me tomó por un dios hindú, la miseria alcohólica y suicida que permeaba todas las casas donde entré), los treinta días que pasé en México fueron los más sombríos, los más perturbadores de mi vida. *Madame* X ya llevaba allí dos semanas cuando yo llegué, y enseguida comprendí que no se encontraba en condiciones de trabajar en el libro. Su amante acababa de

abandonarla, y su drama amoroso la había sumido en una extrema desesperación. No es que le reprochara su estado emocional, pero se la veía tan enloquecida, tan perdida en su dolor, que el libro era lo último en que quería pensar. ¿Qué podía hacer yo? Traté de que se pusiera a trabajar, procuré que se sentase conmigo a hablar del proyecto, pero sencillamente había perdido todo interés. Cada vez que lo intentábamos, la con versación se desviaba rápidamente a otro tema. Una y otra vez, se venía abajo y rompía a llorar. Una y otra vez, no íbamos a ninguna parte. Tras varias tentativas similares, comprendí que el único motivo por el que se esforzaba era yo. Sabía que me habían pagado para ayudarla, y no quería dejarme en la estacada, se negaba a admitir que había hecho el viaje para nada.

Ése era el fallo esencial del trato. Pensar que alguien que no es escritor puede escribir un libro ya resulta una proposición lamentable pero, suponiendo que una cosa así sea posible, y suponiendo que la persona que quiere escribir el libro tiene a otra que le ayude a hacerlo, puede que las dos juntas, con mucho trabajo y dedicación, lleguen a un resultado aceptable. En cambio, si la persona que no es escritor no quiere escribir un libro, ¿de qué sirve la otra? Ése era el apuro en el que me encontraba. Yo estaba deseoso de ayudar a *Madame* X a escribir su libro, pero no podría a menos que ella quisiera hacerlo, y si no le apetecía, yo no podía hacer otra cosa sino esperar a que le apeteciese.

Así que esperé, en el pueblecito de Tepotzotlán, aguardando la ocasión de que *Madame* X se des perta se una mañana y viese la vida de otra manera. Me alojaba con el hermano de *Madame* X (cuyo infeliz matrimonio con una norteamericana daba las últimas boqueadas), y pasaba el tiempo deambulando por las polvorientas calles, sorteando perros sarnosos y aceptando invitaciones a cerveza de los borrachos del pueblo. Mi cuarto estaba en unas dependencias de estuco de la finca del hermano, y dormía bajo una mosquitera de muselina para protegerme de las tarántulas y los insectos. La joven loca acudía sin cesar con un amigo suyo, un *hare krishna* centroamericano con la cabeza afeitada y túnicas de color naranja, y el aburrimiento me corroía como una enfermedad tropical. Escribí uno o dos poemas breves, pero la mayor parte del tiempo languidecía, incapaz de pensar, sumido en una ansiedad continua, indefinible. En Nicaragua mu rieron miles de personas en un terremoto, y mi jugador de béisbol favorito, Roberto Clemente, el más fino y electrizante de su generación, se estrelló en una avioneta que intentaba llevar ayuda de emergencia a las víctimas. Si hay algo agradable que destacar entre el miasma y el estupor de aquel mes, serían las horas que pasé en Cuernavaca, la pequeña y luminosa ciudad que Malcolm Lowry describió en *Bajo el*

volcán. Allí, por pura casualidad, me presentaron a un hombre que, según me aseguraron, era el último descendiente vivo de Moctezuma. Un señor alto, muy digno, de unos sesenta años, de modales impecables, que llevaba un pañuelo de seda al cuello.

Cuando finalmente volví a París, *Monsieur* X me citó en el vestíbulo de un hotel de los Campos Elíseos. No en el Hotel George V, sino en otro que está justo enfrente. No recuerdo por qué eligió aquel sitio, pero creo que tenía relación con otra cita anterior a la mía, una cuestión estrictamente práctica. En cualquier caso, no hablamos en el hotel. En cuanto aparecí, volvió a llevarme afuera y me señaló su coche, que esperaba a la entrada. Era un Jaguar con tapicería de cuero, y el hombre sentado al volante llevaba una camisa blanca.

—Hablaremos ahí dentro —dijo *Monsieur* X—. Hay más intimidad.

Subimos al asiento trasero, el conductor arrancó y el coche se apartó de la acera.

—Da una vuelta —ordenó *Monsieur* X al con ductor. De pronto me sentí como si hubiera aterrizado en una película de gánsteres.

Por entonces él ya sabía casi toda la historia, pero quería que le diera un informe completo, una autopsia del fracaso. Le describí lo mejor posible lo que había pasado, repitiéndole más de una vez lo mucho que sentía que las cosas no hubieran salido bien, pero como *Madame* X ya había perdido el entusiasmo por el libro, le expliqué, yo no había podido hacer mucho para animarla. *Monsieur* X pareció aceptarlo todo con mucha calma. A juzgar por las apariencias, no estaba enfadado, ni siquiera particularmente decepcionado. Pero justo cuando creía que la entrevista tocaba a su fin, sacó el tema de mis honorarios. Como no se había realizado nada, argumentó, parecía justo que le devolviera el dinero, ¿no? No, repuse, no sería justo en absoluto. Un trato es un trato, y yo había ido a México de buena fe y había cumplido mi parte. Nadie me había sugerido nunca que escribiese el libro *para Madame* X, sino que debía escribirlo *con* ella, y si ella no quería hacer el trabajo, yo no era quién para obligarla. Por eso precisamente es por lo que había pedido el dinero de antemano. Temía que pasara algo así, y necesitaba estar seguro de que me pagarían por el tiempo empleado, con independencia de cómo saliesen las cosas.

Vio la lógica de mi argumentación, pero eso no significaba que estuviese dispuesto a dar marcha atrás. Muy bien, concluyó, quédese

con el dinero, pero si quiere seguir trabajando para mí, tendrá que hacerme alguna cosa más para saldar la deuda. En otras palabras, en vez de pedirme que le devolviera el dinero en efectivo, lo quería en forma de trabajo. Le contesté que eso era inaceptable. Nuestras cuentas estaban saldadas, manifesté, no le debía nada y, si quería contratarme para otros trabajos, tendría que pagármelos en su justo valor. Ni que decir tiene que eso le pareció inaceptable. Creía que quería un papel en la película, añadió. Yo nunca he dicho eso, repuse. Porque si es así, tendremos que zanjar primero este asunto. Una vez más, le repetí que no había nada que zanjar. De acuerdo, concluyó, si ésa es su opinión, no tenemos nada más que hablar. Y con esa observación se apartó de mí y ordenó al conductor que parase el coche.

Ya llevábamos media hora dando vueltas, aproximándonos poco a poco a la periferia de París, y el barrio donde se detuvo el coche me resultaba desconocido. Era una fría noche de enero y no tenía ni idea de dónde me encontraba, pero la conversación había concluido y no me quedaba sino decirle adiós y bajar del coche. Si recuerdo bien, ni siquiera nos dimos la mano. Bajé a la acera, cerré la puerta y el coche se alejó. Y así terminó mi carrera cinematográfica.

Me quedé en Francia dieciocho meses más, la mitad en París y la mitad en Provenza, donde mi novia y yo trabajamos de guardeses en una finca al norte del Var. Cuando llegué a Nueva York, tenía menos de diez dólares en el bolsillo y ni un solo plan concreto para el futuro. Tenía veintisiete años y, sin más méritos que un libro de poemas y un puñado de oscuros artículos literarios, no estaba más cerca de resolver el problema económico que cuando salí de Estados Unidos. Para complicar aún más las cosas, mi novia y yo habíamos decidido casarnos. Fue una decisión impulsiva, pero como tantas cosas estaban a punto de cambiar, nos dijimos: ¿Por qué no seguir adelante y cambiar todo de una vez?

Inmediatamente me puse a buscar trabajo. Llamé por teléfono, cumplí trámites, me presenté a entrevistas, exploré todas las posibilidades que encontraba. Intentaba comportarme con sensatez y, después de todos los altibajos por los que había pasado, de todos los apuros y desesperadas estrecheces en que me había visto atrapado a lo largo de los años, estaba decidido a no repetir los antiguos errores. Había aprendido la lección, creía yo, y esta vez iba a hacer bien las cosas.

Pero ni había aprendido nada, ni hice nada bien. Pese a mis loables intenciones, resultó que era incorregible. No es que no

encontrase trabajo, sino que en vez de aceptar el puesto fijo que me ofrecieron (sub director de una importante editorial), opté por un trabajo a tiempo parcial con media paga. Había prometido tomarme la medicina, pero cuando me acercaron la cuchara cerré la boca. Hasta aquel momento, no te nía idea de que iba a plantarme así, de que me resistiría con tal obcecación. Contra viento y marea, parecía que aún no había renunciado a la vana y estúpida esperanza de sobrevivir a mi manera. Un trabajo a tiempo parcial parecía una buena solución, pero ni eso me bastaba. Quería una independencia total, y cuando finalmente se me presentaron algunas traducciones, dejé la editorial y empecé a trabajar otra vez por mi cuenta. De principio a fin, el experimento apenas duró siete meses. Por poco que durase, fue el único período de mi vida en que recibí un salario fijo.

En todos los aspectos, el empleo que encontré era excelente. Mi jefe era Arthur Cohen, persona de múltiples aficiones, mucho dinero y gran inteligencia. Autor de novelas y ensayos, antiguo director de publicaciones y apasionado coleccionista de arte, acababa de montar un pequeño negocio como salida a su exceso de energías. En parte pasatiempo, en parte empresa comercial seria, Ex Libris era una editorial especializa da en publicaciones sobre arte del siglo XX. No en libros *sobre* arte, sino en manifestaciones artísticas propia mente dichas. Revistas del movimiento dadá, por ejemplo, o libros concebidos por miembros de la Bauhaus, fotografías de Stieglitz o una edición de las *Metamorfosis* de Ovidio ilustrada por Picasso. Como anunciaba la contraportada de los catálogos de Ex Libris: «Libros y publicaciones en edición original para la documentación del arte del siglo XX: futurismo, cubismo, dadá, Bauhaus y constructivismo, De Stijl, surrealismo, expresionismo y arte de posguerra, así como arquitectura, tipografía, fotografía y diseño».

Arthur apenas empezaba a levantar la empresa cuando me contrató como único empleado. Mi principal tarea consistía en ayudarle a escribir los catálogos de Ex Libris, que se publicaban dos veces al año con una extensión de poco más de un centenar de páginas. Entre otros cometidos, escribía cartas, organizaba el envío por correo de grandes cantidades de catálogos, me ocupaba de los pedidos y preparaba bocadillos de atún para el almuerzo. Pasaba la mañana en casa, trabajando en lo mío, y a las doce bajaba a Riverside Drive y cogía el autobús número 4 hasta la oficina. Un piso alquilado en un edificio de cuatro plantas de la calle Sesenta y nueve Este servía de almacén para los fondos de Ex Libris, y sus dos habitaciones estaban atestadas de miles de libros, revistas y grabados. Amontonados sobre las mesas, encajados en estanterías, apilados en armarios, aquellos objetos preciosos ocupaban todo el espacio de la

casa. Todas las tardes pasaba allí cuatro o cinco horas, y era un poco como trabajar en un museo, un pequeño santuario de la *avant-garde*.

Arthur trabajaba en una habitación y yo en otra, delante de una mesa donde repasábamos los artículos en venta y preparábamos las meticulosas entradas de los catálogos en fichas de trece por dieciocho centímetros. Todo lo relacionado con el francés y el inglés era para mí; Arthur se ocupaba de los documentos ale manes y rusos. La tipografía, el diseño y la arquitectura eran su especialidad; yo me encargaba de todo lo literario. El trabajo se realizaba con una precisión un tanto anticuada (medir los libros, examinarlos en busca de imperfecciones, detallar la procedencia si era necesario), pero resultaba emocionante manipular la mayoría de los objetos, y Arthur me daba carta blanca para expresar mi opinión sobre ellos, e incluso para inyectar una pequeña dosis de humor si me daba por ahí. Unos ejemplos del segundo catálogo darán una idea de lo que suponía el trabajo:

233.

DUCHAMP, M., y HALBERSTADT, V. *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées par M. Duchamp et V. Halberstadt*. Éditions de l'Echiquier, Saint-Germain-en-Laye y Bruselas, 1932. Texto paralelo en alemán e inglés en las páginas de la izquierda. 112 pp. de doble numeración, con 2 ilustraciones en color. 9 5/8 × 11". Tapas de papel impreso.

El famoso libro sobre ajedrez escrito y confeccionado por Duchamp (Schwarz, p. 589). Aunque se trata de un texto serio, dedicado a un problema real de ajedrez, es tan confuso que prácticamente resulta inútil. Schwarz cita las siguientes palabras de Duchamp: «Los finales de partida en torno a los cuales gira este hecho carecen en absoluto de interés para cualquier jugador de ajedrez; y ése es su aspecto más curioso. Sólo tres o cuatro personas en el mundo se interesan en él, y son ellas quienes han proseguido las mismas líneas de investigación que Halberstadt y yo, ya que escribimos el libro juntos. Los campeones de ajedrez jamás leen este libro, pues el problema que plantea no se presenta realmente más que una sola vez en la vida. Son posibles problemas de finales de partida, pero tan raros que casi resultan utópicos» (p. 63).

$ 1000,00

394.

(STEIN, GERTRUDE). *Testimonio: contra Gertrude Stein*. Textos de Georges Braque, Eugène Jolas, Maria Jolas, Henri Matisse, André Salmon, Tristan Tzara. Servire Press, La Haya, febrero de 1935. (*Transition*, cuaderno n.º 1; suplemento de *Transition* 1934-1935; n.º 23). 16 pp. 5 11/16 × 8 7/8". Tapas de papel impreso. Grapado.

En vista del gran interés que Stein vuelve a suscitar en los años setenta, es innegable el valor permanente de este cuadernillo. Sirve de antídoto a la autocomplacencia literaria y, en sí mismo, es un documento importante de la historia literaria y artística. A causa de los errores y distorsiones de los hechos presenta dos en la *Autobiografía de Alice B. Toklas, Transition* organizó este foro con objeto de que algunos de los personajes mencionados en el libro de *Miss* Stein tuvieran la oportunidad de desmentir el retrato que de ellos se hacía. El veredicto parece unánime. Matisse: «En resumen, es como un traje de arlequín cuyas diversas piezas, más o menos de su propia invención, se hubiesen cosido sin gusto alguno y sin relación con la realidad». Eugène Jolas: «La *Autobiografía de Alice B. Toklas*, con los oropeles de su bohemia vacía y sus deformaciones egocéntricas, bien puede un día convertirse en el símbolo de la decadencia que se cierne sobre la literatura contemporánea».

Braque: «La señorita Stein no entendía nada de lo que pasaba a su alrededor». Tzara: «Bajo el estilo "infantil", bastante agradable cuando se trata de sonreír tontamente en los intersticios de la envidia, es fácil discernir un espíritu tan realmente grosero, tan habituado a los artificios de la más baja prostitución literaria, que no me parece necesario insistir en la existencia de un caso clínico de megalomanía». Salmon: «¡Y qué confusión! ¡Qué incomprensión de la época! Afortunadamente, hay otros que la han descrito mejor». Por último, la colaboración de Maria Jolas es particularmente notable por su descripción detallada de los primeros tiempos de *Transition*. En la época, este cuadernillo no se vendía aparte.

$ 95.00

437.

GAUGUIN, PAUL. *Noa Noa. Voyage de Tahiti*. Les Éditions G. Crès & Cie. París, 1924. 154 pp., ilustrado con 22 grabados en boj a imitación de Paul Gauguin de Daniel de Monfreid. 5 3/4 × 7 15/16”. Tapas de papel ilustrado sobre papel.

Se trata de la primera edición definitiva, que incluye poemas y textos introductorios de Charles Morice. Relato de los dos primeros años de Gauguin en Tahití, es notable no sólo por sus significativas revelaciones biográficas, sino también por su intuitivo enfoque antropológico de una cultura extraña. Gauguin sigue la elocuente máxima de Baudelaire: «*Di tes, qu’avez vous vu?*», y el resultado es un milagro de visión: un francés, en el punto álgido del colonialismo europeo, que viaja a un «país subdesarrollado» no para conquistar ni convertir, sino para aprender. Esa experiencia es el acontecimiento central de la vida de Gauguin, como artista y como hombre a la vez. También: *Noa Noa*, traducido al inglés por O. F. Theis. Nicholas L. Brown, Nueva York, 1920. (Quinta edición; primera edición en 1919). 148 pp. + 10 reproducciones de Gauguin. 5 5/16 × 7 13/16. Papel y tela sobre cartón. (Algunos remiendos menores en la edición francesa; lomo de las ediciones francesa e inglesa ligeramente deshilachado).

$ 65.00

509.

RAY, MAN. *Mr. and Mrs. Woodman*. Édition Unida, s. l. de ed., 1970. Páginas sin numeración; con 27 fotografías originales y un grabado firmado y numerado por Man Ray. 10 1/2 × 11 7/8”. Encuadernado en piel, páginas de papel grueso con canto dorado; estuche de piel jaspeado.

Una de las más extrañas entre las muchas obras extrañas de Man Ray. Mr. y Mrs. Woodman son dos figuras de madera, casi marionetas, construidas por Man Ray en Hollywood en 1947, y el libro, compuesto en 1970, consiste en una serie de montajes fotográficos de esos personajes ingeniosos, sorprendentemente vivos, en algunas de las posturas eróticas más contorsionadas que pueda imaginarse. En cierto sentido, este libro podría describirse mejor como una guía sexual para personajes de madera. De una edición de sólo 50 ejemplares, éste es el número 31, firmado por Man Ray. Todas las

fotografías son originales del artista y llevan su marca. Hay un grabado original intercalado, numerado y firmado, realizado por Man Ray especialmente para esta edición.

$ 2100,00

Arthur y yo nos llevábamos bien, sin tensiones ni conflictos, y trabajábamos juntos en un ambiente amistoso y tranquilo. Si yo hubiese sido diferente, habría seguido durante años en aquel empleo, pero en vista de que no lo era, al cabo de unos meses empecé a aburrirme e impacientarme. Me gustaba hojear los textos sobre los que tenía que escribir, pero no tenía mentalidad de coleccionista y no llegaba a sentir el adecuado respeto o veneración por las cosas que vendíamos. Cuando uno se dispone a escribir sobre el catálogo que Marcel Duchamp concibió para la exposición surrealista de 1947 en París, por ejemplo —el que tiene una teta de goma en la portada, el famoso postizo acompañado de la advertencia *Prière de toucher* («Se ruega tocar»)— y se lo encuentra protegido con varias capas de papel burbuja que, a su vez, están en vueltas en grueso papel marrón que, a su vez, se ha metido en una bolsa de plástico, no puede menos que detenerse un instante y preguntarse si no está perdiendo el tiempo. *Prière de toucher*. El imperativo de Duchamp juega claramente con los letreros que hay por toda Francia: *Prière de ne pas toucher* («Se ruega no tocar»). Invierte la prohibición y nos invita a acariciar el objeto que ha creado. ¿Y qué mejor objeto que ese pecho esponjoso, de formas perfectas? No lo veneréis, afirma, no lo toméis en serio, no adoréis esa frívola actividad que llamamos arte. Veintisiete años después, la advertencia se invierte de nuevo. El pecho desnudo se ha cubierto. El objeto que debía tocarse se ha hecho intocable. La broma se ha transformado en una transacción sumamente seria, y el dinero tiene una vez más la última palabra.

Esto no es para criticar a Arthur. Nadie amaba esos objetos más que él, y si los catálogos que enviábamos por correo a nuestros posibles clientes eran vehículos comerciales, también eran obras de erudición, documentos rigurosos en sí mismos. La diferencia entre los dos no consistía en que yo comprendiese las cosas mejor que él (si acaso, todo lo contrario), sino que él era un hombre de negocios y yo no, lo que explicaba que él fuera el jefe y yo sólo ganase unos miserables dólares a la hora. Arthur disfrutaba sacando algún beneficio, le gustaba el ajetreo de llevar bien la empresa para que tuviera éxito, y aunque también era una persona muy culta y refinada, un auténtico intelectual que vivía en y para el mundo de las ideas, no

podía negarse el hecho de que era un empresario astuto. Al parecer, la vida del espíritu no era incompatible con la búsqueda del dinero. Yo me conocía bastante bien para saber que eso era imposible para mí, pero entonces veía que sí era posible para otros. Algunas personas no tenían que elegir. No necesitaban dividir el mundo en dos campos separados. Podían vivir perfectamente en los dos lados al mismo tiempo.

Unas semanas después de que empezara a trabajar con él, Arthur me recomendó a un amigo suyo que buscaba a alguien para que le hiciese un trabajo de corta duración. Arthur sabía que me vendría bien ganar algo más de dinero, y menciono ese pequeño favor como ejemplo de lo bien que se portó conmigo. El hecho de que tal amigo resultara ser Jerzy Kosinski y de que el trabajo consistiese en corregir el manuscrito de su último libro, hace que valga la pena extenderse un poco sobre este episodio. Una intensa controversia rodea a Kosinski desde hace unos años, y como en gran parte emana de la novela en la que yo trabajé (*Cockpit*), creo que debería añadir mi testimonio a los demás. Tal como Arthur me explicó, el trabajo consistía simplemente en examinar el manuscrito para asegurarse de que el inglés era correcto. Como el inglés no era la lengua materna de Kosinski, me pareció muy lógico que quisiera comprobar el libro antes de entregarlo al editor. Lo que no sabía era que otros habían trabajado en el manuscrito antes que yo; tres o cuatro, depende de la versión que se tenga. Kosinski nunca me habló de esa ayuda anterior, pero los problemas que el libro siguiera teniendo no se debían a que el inglés no sonase bien. Sus defectos eran más fundamentales, y estaban más relacionados con el libro en sí que con la forma de narrar la historia. Corregí unas cuantas frases aquí, cambié unas palabras allá, pero cuando me entregaron el manuscrito, la no vela estaba prácticamente terminada. Si me hubieran dejado, habría podido acabar en un par de días, pero como Kosinski no consentía que el manuscrito saliese de su casa, tuve que ir a trabajar a su piso de la calle Cincuenta y siete Oeste, y como andaba constante mente a mi alrededor, interrumpiéndome cada veinte minutos con historias, anécdotas y su charla nerviosa, el trabajo se prolongó durante siete días. No sé por qué, pero Kosinski parecía tremendamente deseoso de impresionarme, y lo cierto es que lo consiguió. Era tan profundamente excitable, se comportaba de forma tan rara y maniática, que no pude permanecer indiferente. Lo que hacía aquellas interrupciones doble mente extrañas e intrigantes era que casi todas las historias que me contaba aparecían en su novela, en el libro cuyas páginas estaban abiertas delante de mí cuando él aparecía en la habitación. Cómo se le había ocurrido la idea genial que le permitió escapar de Polonia, por ejemplo. O cómo

merodeaba por Times Square a las dos de la madrugada disfrazado de poli secreto puertorriqueño. O cómo se presentaba de cuando en cuando en restaurantes caros vestido con un uniforme militar de pacotilla (confeccionado por su sastre y sin indicar rango, país ni cuerpo definido), y gracias a la prestancia que le daba el uniforme, cubierto de incontables medallas y estrellas, el *maître* le daba la mejor mesa: sin reserva, sin propina, sin una mirada siquiera. El libro era presuntamente una obra de ficción, pero cuando Kosinski me contaba esas historias las presentaba como hechos, acontecimientos reales de su vida. ¿Podía distinguirlos? No estoy seguro ni me atrevo a adivinarlo, pero si tuviera que dar una respuesta diría que sí. Me parecía demasiado inteligente, con una conciencia de sí mismo y de la impresión que causaba en los demás demasiado aguda para no disfrutar de la confusión que creaba. El tema común de las historias era la impostura, después de todo, el placer de tomar el pelo a la gente, y por el modo en que se reía al contarlas —como si experimentase una maligna satisfacción, como si gozase de su propio cinismo— me daba la impresión de que sólo es taba jugando conmigo, colmándome de halagos para probar los límites de mi credulidad. Quizá sí. Y quizá no. Lo único de lo que estoy seguro es que Kosinski era un hombre de una complejidad laberíntica. Cuando empezaron a circular rumores sobre él a mediados de los años ochenta y en las revistas aparecían artículos con acusaciones de plagio, de utilizar a negros para escribir sus libros y de falsas afirmaciones con respecto a su pasado, no me extrañó. Años después, cuando se suicidó asfixiándose con una bolsa de plástico, me sorprendí. Murió en el mismo piso donde había trabajado con él en 1974, en el mismo cuarto de baño donde me había lavado las manos y utilizado el retrete. Sólo tengo que cerrar los ojos un momento, y vuelvo a verlo todo.

Aparte de eso, los meses pasaron tranquilamente en Ex Libris. No ocurrió nada extraordinario, y como el grueso del negocio se realizaba por correo, raro era el día que alguien venía al piso a molestarnos mientras trabajábamos. Una tarde, sin embargo, a última hora, cuando Arthur había salido a un recado, John Lennon llamó a la puerta.

—Hola —me saludó, tendiéndome la mano—. Soy John.

—Hola —contesté, dándole un buen apretón de manos—. Soy Paul.

Quería ver las fotografías de Man Ray. Mientras las buscaba en uno de los armarios, Lennon se detuvo frente a un cuadro de Robert Motherwell colgado en la pared junto al escritorio de Arthur. La

pintura no era gran cosa —unas líneas rectas y negras sobre un amplio fondo anaranjado—, y tras examinarla durante unos momentos se volvió hacia mí y comentó:

—Se diría que le ha costado mucho trabajo, ¿eh?

Con todas las mojigaterías que imperaban en el mundo del arte, me pareció un alivio oír algo así.

Arthur y yo nos separamos en los mejores términos, sin rencores por ninguna de las partes. Antes de despedirme me había ocupado de encontrar un sustituto, y eso hizo mi marcha relativamente fácil y sencilla. Nos mantuvimos en contacto durante algún tiempo, llamándonos de vez en cuando para comunicarnos las últimas noticias, pero acabamos distanciándonos, y cuando Arthur murió de leucemia hace unos años, ni siquiera me acordaba de la última vez que había hablado con él. Luego vino el suicidio de Kosinski. Añadamos a eso el asesinato de John Lennon más de una década antes, y casi todas las personas que conocí en los meses pasados en aquella oficina han desaparecido. Incluso el amigo de Arthur, Robert Motherwell, el espléndido artista autor de la mala pintura que suscitó el comentario de Lennon, ya no está entre nosotros. Llegados a cierto momento de la vida, descubrimos que nuestros días transcurren tanto en compañía de los muertos como de los vivos.

Los dos años siguientes fueron una época de in tensa actividad. Entre marzo de 1975, cuando dejé de trabajar en Ex Libris, y junio de 1977, cuando nació mi hijo, saqué a la luz otros dos libros de poemas, escribí varias obras en un acto, publiqué quince o veinte artículos de crítica y traduje media docena de libros con mi mujer, Lydia Davis. Las traducciones eran nuestra principal fuente de ingresos, y trabajábamos juntos, en equipo, a tantos dólares por mil palabras y aceptando todos los trabajos que nos ofrecían. Salvo una obra de Sartre (*Situaciones 10*, una recopilación de ensayos y entrevistas), los libros que nos pasaban los editores eran aburridos, obras triviales cuya calidad oscilaba entre lo regular y lo francamente malo. Los honorarios también dejaban que desear, y aun cuando nuestras tarifas iban aumentando de un libro a otro, si lo calculamos con arreglo a hora trabajada, apenas salíamos a unos céntimos por encima o por debajo del salario mínimo. La clave consistía en trabajar rápido, dar vueltas a la manivela de las traducciones lo más deprisa que podíamos sin parar nunca a tomarnos un respiro. Seguro que hay maneras más alentadoras de ganarse la vida, pero Lydia y yo nos dedicábamos a la tarea con mucha disciplina. Cuando una editorial nos entregaba un

libro, lo dividíamos en dos (partiendo literalmente el libro por la mitad si sólo disponíamos de un ejemplar), y nos fijábamos un cupo diario. Nada podía desviarnos de esa cantidad. Había que hacer tantas páginas diarias, todos los días, y estuviéramos o no de humor, nos poníamos a hacerlas y las hacíamos. Hacer hamburguesas habría sido igual de lucrativo, pero al menos éramos libres, o creíamos serlo, y nunca lamenté haber dejado el empleo. Para bien o para mal, así era como había decidido vivir. Entre ganarme la vida traduciendo y escribir para mí, en aquellos años raro fue el momento en que no estaba sentado a la mesa, poniendo palabras en una hoja de papel.

No escribía críticas por dinero, pero me pagaban la mayoría de los artículos que publicaba y, hasta cierto punto, eso me ayudaba a redondear los ingresos. Sin embargo, ir tirando costaba trabajo, y cada final de mes nos encontrábamos a un breve paso de la verdadera pobreza. Entonces, en el otoño de 1975, después de medio año de aquel pasar *à deux* por la cuerda floja, mi suerte cambió. La Fundación Ingram Merrill me concedió una beca de cinco mil dólares, y duran te un tiempo la tensión disminuyó. Era un dinero tan inesperado, de tan enormes repercusiones, que fue como si un ángel hubiese bajado del cielo para darme un beso en la frente.

El mayor responsable de aquel golpe de suerte era John Bernard Myers. No me dio el dinero de su bolsillo, pero él fue quien me habló de la fundación y me animó a solicitar la beca. El verdadero benefactor, por supuesto, era el poeta James Merrill. De la manera más callada, con la mayor discreción posible, llevaba años compartiendo la riqueza de su familia con otros escritores y artistas, ocultándose tras su segundo nombre a fin de no llamar la atención sobre su pasmosa generosidad. Un comité se reunía cada seis meses para examinar las nuevas solicitudes y conceder las becas. John era el secretario de ese comité, y aunque no participaba en la elección de los beneficiarios, asistía a las reuniones y conocía la mentalidad de sus componentes. No era seguro, advirtió, pero opinaba que se inclinarían a apoyar mi trabajo. Así que recopilé una muestra de mis poemas y se la envié. En la siguiente reunión semestral, la intuición de John se materializó.

No creo que haya conocido nunca a una persona más divertida ni efusiva que John. La primera vez que lo vi, a finales de 1974, llevaba treinta años participando activamente en la escena neoyorquina, y había adquirido fama sobre todo como director de la galería Tibor de Nagy en los años cincuenta, pero también como fundador del Artists Theatre, redactor jefe de diversas revistas literarias de vida efímera y como di rector teatral y versátil defensor

de jóvenes talentos. John fue el primero en montar exposiciones importantes de artistas como Red Grooms, Larry Rivers, Helen Frankenthaler y Fairfield Porter, y publicó las primeras obras de Frank O'Hara, John Ashbery y otros poetas de la escuela de Nueva York. Los dramas que producía eran colaboraciones de muchos de esos poetas y pintores: O'Hara y Rivers, por ejemplo, o James Schuyler y Elaine de Kooning, uno escribiendo el texto y otra creando los decorados. El Artists Theatre no hacía muchos ingresos de taquilla, pero John y su socio lo mantuvieron en marcha durante años y, en una época en que el Off-Broadway estaba aún por nacer, era prácticamente el único teatro experimental que había en Nueva York. Lo que distinguía a John de los demás marchantes, editores y productores que he conocido, es que no lo hacía por dinero. A decir verdad, quizá no fuese un gran hombre de negocios, pero tenía una auténtica pasión por el arte en todas sus formas, principios rigurosos, espíritu abierto y verdadera ansia de obras diferentes, provocadoras, nuevas. Con sus casi dos metros de estatura, por su aspecto físico a veces me recordaba a John Wayne. Este John, sin embargo, que era orgullosa y abiertamente homosexual, que se mofaba alegremente de sí mismo con toda clase de gestos remilgados y posturas extravagantes, que disfrutaba con bromas disparatadas y canciones ridículas y todo un repertorio de humor infantil, no tenía nada que ver con el otro John. Lo contrario del tipo duro, este John era todo entusiasmo y buena voluntad, un hombre que dedicó su vida a las cosas bellas, que siempre iba con el corazón en la mano[12].

Cuando lo conocí, acababa de lanzar una revista —«de palabras e imágenes»— titulada *Parenthèse*. No recuerdo quién sugirió que le enviase mi obra, pero lo hice, y desde entonces John procuró incluir algo mío en casi todos los números. Después, cuando dejó la revista y se puso a publicar libros, la primera obra de su catálogo fue una recopilación de mis poemas. La fe de John en mi obra era absoluta, y me apoyó en una época en que poca gente conocía siquiera mi existencia. En las notas finales del número 4 de *Parenthèse*, por ejemplo, enterrado entre la árida exposición de las anteriores realizaciones de los colaboradores, incluyó un comentario en el que declaraba que «Paul Auster ha causado gran revuelo en el mundo literario con su lúcido análisis de la obra de Laura Riding Jackson, con sus artículos sobre pintura francesa y con su poesía». Poco importaba que esa declaración no fuese cierta, que John fuese el único que me prestara atención. Me apoyaba *alguien*, y en aquellos primeros días de lucha e incertidumbre, de no producir impresión alguna, aquel estímulo tenía mucha importancia. John fue la primera persona que tomó postura en mi favor, y nunca he dejado de agradecérselo.

Cuando llegó el dinero de la beca, Lydia y yo nos pusimos de nuevo en marcha. Subarrendamos el apartamento y nos marchamos a Quebec, a los montes laurentinos, alojándonos en casa de un amigo pintor durante un par de meses mientras él estaba fuera, luego regresamos unas semanas a Nueva York y volvimos a hacer enseguida las maletas para cruzar el país en tren hasta San Francisco. Finalmente nos instalamos en Berkeley, donde alquilamos un apartamento de una habitación con una pequeña cocina no lejos de la universidad, y allí vivimos seis meses. Nuestra situación no era tan próspera como para dejar de traducir, pero ahora el ritmo era menos frenético, y eso me permitía pasar más tiempo trabajando en lo mío. Seguí escribiendo poemas, pero también empezaron a manifestarse nuevos impulsos e ideas, y no tardé mucho en escribir una obra de teatro. Detrás de ésa vino otra, que a su vez fue seguida de otra, y cuando volví a Nueva York, en otoño, se las enseñé a John. No sabía qué pensar de lo que había escrito. Las obras habían surgido de improviso, y producían una sensación completamente distinta de lo que había hecho hasta entonces. Cuando John me dijo que le gustaban, pensé que quizá había dado un paso en la buena dirección. Nada estaba más lejos de mis propósitos que sacarles algún beneficio práctico. No había pensado en ponerlas en escena, ni en publicarlas. En lo que a mí respectaba, apenas eran sino modestos ejercicios minimalistas, una primera tentativa de algo que podría convertirse o no en realidad. Cuando John anunció su deseo de montar la obra más extensa, me pilló completamente por sorpresa.

A nadie puede achacarse la culpa de lo que pasó. John se dedicó inmediatamente a ello con su energía y entusiasmo habituales, pero las cosas empezaron a ir mal y, al cabo de un tiempo, tuvimos la impresión de que en vez de montar una obra intentábamos demostrar la inexorable fuerza de la ley de Murphy. Encontramos un director y tres actores, y poco después se organizó una lectura para ver si conseguíamos financiación para el montaje. Ése era el plan, en cualquier caso. El hecho de que los actores fuesen jóvenes e inexpertos, incapaces de decir sus diálogos con convicción o verdadero sentimiento, no ayudó mucho, pero lo peor fue el público que asistió a la audición. John había invitado a una docena de sus más acaudalados amigos coleccionistas de arte, y ninguno de aquellos posibles patrocinadores contaba menos de sesenta años ni tenía el más mínimo interés por el teatro. Pensaba seducirlos con la obra, subyugarles el corazón y el espíritu con tal fuerza que no tuviesen más remedio que meterse la mano en el bolsillo y sacar el talonario. El acontecimiento se celebraba en un lujoso piso del Upper West Side, y mi tarea consistía en cautivar a aquellos ricos mecenas, sonreír y charlar para

convencerles de que apostaban su dinero al caballo ganador. El problema era que yo no tenía dotes para la sonrisa ni el parloteo. Llegué en un estado de extrema tensión, enfermo de nervios, y rápidamente me eché dos *whiskies* al coleto para deshacer el nudo que tenía en el estómago. El alcohol me hizo justa mente el efecto contrario, y cuando empezó la lectura ya tenía un dolor de cabeza tremendo, apabullante, que me comprimía el cerebro y que fue haciéndose cada vez más intolerable a medida que pasaba la tarde. La obra siguió avanzando a trompicones, y de principio a fin aquella gente adinerada permaneció en silencio, completamente indiferente. Diálogos que a mí me parecían divertidos a ellos no les producían la menor risita. Les aburrían los chistes, no les conmovía el patetismo, todo los dejaba perplejos. Al final, tras un aplauso sombrío, mecánico, sólo podía pensar en cómo salir de allí. La cabeza me estallaba de dolor. Me sentía herido y humillado, incapaz de hablar, pero no podía abandonar a John, y por eso durante media hora escuché cómo comentaba la obra a sus desconcertados amigos, haciendo esfuerzos por no caer desvanecido sobre la moqueta. John mantenía gallarda mente el tipo, pero cada vez que se volvía a pedirme ayuda, yo sólo lograba mirarme fijamente los zapatos y farfullar una observación breve e ininteligible. Finalmente, de buenas a primeras, murmuré una débil excusa y me marché.

Cualquier otro se habría rendido tras una derrota así, pero John permaneció impávido. Ni un céntimo a nuestro favor salió de aquella tarde horrenda, pero él siguió adelante y empezó a improvisar un nuevo plan, desechando su sueño de gloria teatral por un enfoque más modesto y practicable. Si no podíamos disponer de un teatro de verdad, argumentó, tendríamos que conformarnos con otra cosa. La obra era lo único que importaba, y aunque su existencia se limitase a una sola representación, únicamente por invitación se pondría en escena. Si no lo hacíamos por mí, declaró, ni tampoco por él, al menos por su amigo Herbert Machiz, que había muerto aquel verano. Herbert había dirigido las representaciones del antiguo Artists Theatre, y como durante veinticinco años había sido su compañero, John estaba resuelto a revivir el Theatre en su memoria; aunque sólo fuese por una noche.

Un restaurador que tenía un taller en la calle Sesenta y nueve Oeste ofreció a John su local. Resultó que estaba al lado de la oficina de Ex Libris —coincidencia curiosa, aunque menor—, pero más interesante aún era que, en su anterior encarnación, la antigua cochera donde ahora trabajaba el amigo de John había sido el estudio de Mark Rothko. Allí era donde se había suicidado el pintor en 1970, y ahora, menos de siete años después, mi obra iba a representarse en

el mismo local. No quisiera mostrarme excesivamente supersticioso, pero teniendo en cuenta la forma en que salieron las cosas, me parece que estábamos malditos, que por mucho que hiciéramos o no hiciéramos, el proyecto estaba condenado al fracaso.

Empezaron los preparativos. El director y los tres actores trabajaron mucho, y poco a poco su actuación fue mejorando. No me atrevería a afirmar que era buena, pero al menos ya no daba vergüenza. Uno de los actores destacaba de los demás, y a medida que se sucedían los ensayos iba poniendo en él mis esperanzas, rogando que su inventiva y su audacia llevaran la representación a un nivel medianamente aceptable. Se fijó una fecha de principios de marzo para la representación, se enviaron las invitaciones y se dispuso lo necesario para que llevaran ciento cincuenta sillas plegables a la cochera. No debí confiarme, pero lo cierto es que empecé a sentirme optimista. Entonces, justo unos días antes de la gran noche, el buen actor pilló una neumonía y, como no teníamos suplentes (¿cómo podríamos tenerlos?), no había más remedio que sus pender la representación. El actor, sin embargo, que llevaba semanas dedicando tiempo y esfuerzos a los ensayos, no estaba dispuesto a rendirse. Pe se a una fiebre alta y a que tosía sangre unas horas antes del comienzo anunciado de la obra, salió a rastras de la cama, se atiborró de antibióticos y apareció tambalean te a la hora señalada. Fue un gesto de lo más noble, la actitud heroica de un luchador nato, y me quedé impresionado por su valor —no, más que impresionado, lleno de admiración—, pero la triste verdad era que no se encontraba en condiciones de hacerlo. Todo lo que brillaba en los ensayos perdió la chispa. La representación salía insulsa, desentonada y, una tras otra, las es cenas se echaban a perder. De pie al fondo de la sala, yo miraba, incapaz de hacer nada. Veía morir mi pequeña obra delante de ciento cincuenta personas, y no podía mover ni un puñetero dedo para impedirlo.

Antes de olvidar toda la lamentable experiencia, me puse a rehacer la obra. La actuación sólo había sido una parte del problema, y no estaba dispuesto a que el director y los actores cargaran con la responsabilidad de lo ocurrido. La obra era demasiado larga, según comprendí, con demasiadas digresiones, muy difusa, y para corregirla era precisa una cirugía radical. Empecé a podar y recortar, suprimiendo todo lo que me parecía débil o superfluo y, cuando hube terminado, sólo quedaba media obra, un personaje había desaparecido y el título había cambiado. Pasé a máquina la nueva versión, ahora titulada *Laurel y Hardy van al cielo*, la metí en una carpeta junto con las otras dos obras que había escrito (*Apagones* y *Escondite*) y guardé la carpeta en un cajón de mi mesa. Mi intención era dejarla allí y nunca

volver a mirar dentro del cajón.

Tres meses después del fracaso de la obra, nació mi hijo. Presenciar la venida al mundo de Daniel fue un momento de suprema felicidad para mí, un acontecimiento de tal magnitud que en el momento en que rompí a llorar a la vista de su cuerpecito y lo cogí en brazos, hasta me pareció que el mundo había cambiado, que yo acababa de pasar de un estado a otro de la vida. La paternidad era la línea divisoria, el gran muro que separaba la juventud de la edad adulta, y ya me encontraba para siempre al otro lado.

Me alegraba estar allí. Emocional, espiritual e incluso físicamente no quería estar en ningún otro sitio, y me sentía completamente dispuesto a hacerme cargo de las responsabilidades de vivir en él. Desde el punto de vista económico, sin embargo, no estaba mínimamente preparado para nada. Para pasar al otro lado del muro hay que pagar peaje, y cuando llegué al otro lado llevaba los bolsillos casi vacíos. Lydia y yo ya nos habíamos marchado entonces de Nueva York para instalarnos en una casa cerca del Hudson, a dos horas de la ciudad, y allí fue donde los malos tiempos cayeron finalmente sobre nosotros. La tormenta duró dieciocho meses, y cuando el viento se calmó lo suficiente para salir a rastras del agujero y comprobar los daños, vi que todo había desaparecido. El paisaje había quedado arrasado.

Salir de la ciudad fue el primero de una larga serie de errores. Creíamos que en el campo la vida sería más barata, pero en realidad no era así. Los gastos de coche, calefacción y mantenimiento de la casa, más los honorarios del pediatra, devoraban las pocas ven tajas que pensábamos haber sacado, y pronto tuvimos que trabajar tanto, sólo para llegar a fin de mes, que no quedaba tiempo para nada más. Antes siempre me las había arreglado para reservarme unas horas todos los días y dedicarme a los poemas y a lo que estuviera escribiendo, después de pasarme la primera parte de la jornada trabajando para ganarme la vida. Ahora, a medida que necesitábamos más dinero, disponía de menos tiempo para mi trabajo personal. Empecé dejando escapar un día, luego dos, después una semana, y al cabo de un tiempo perdí mi ritmo de escritor. Cuando logré encontrar un poco de tiempo para mí, estaba demasiado tenso para escribir bien. Pasaron los meses, y cada hoja de papel que tocaba con la pluma acababa en la papelera.

A finales de 1977 me sentí atrapado, desesperado por encontrar una solución. Me había pasado la vida eludiendo el tema del dinero y ahora, de repente, no podía pensar en otra cosa. Soñaba con

milagrosos vuelcos de la fortuna, millones de la lotería que caían del cielo, indignos planes para hacerse rico de la no che a la mañana. Incluso los anuncios de las cajas de cerillas empezaban a fascinarme. «Gane dinero criando gusanos en el sótano». Como entonces vivía en una casa con sótano, no es descabellado pensar que me sintiera tentado. Mi antigua manera de hacer las cosas había conducido al desastre, y había llegado el momento de probar ideas nuevas, un nuevo modo de abordar el dilema que me perseguía desde el principio: cómo conciliar las necesidades físicas y espirituales. Los términos de la ecuación seguían siendo los mismos: tiempo por un lado, dinero por el otro. Había apostado por mi capacidad de administrar ambas cosas, pero tras años de esfuerzos por alimentar primero una boca, luego dos y después tres, había acabado perdiendo. No era difícil comprender por qué. Me había empeñado demasiado en conseguir tiempo, y no lo suficiente en ganar dinero, con el resultado de que ahora no tenía ni una cosa ni otra.

A primeros de diciembre, un amigo vino de la ciudad a pasar unos días con nosotros. Nos conocíamos desde la universidad, y él también luchaba por ser escritor; otro licenciado de Columbia que no tenía donde caerse muerto. Si acaso, su situación era aún más apurada que la mía. Apenas había publicado algo, y se ganaba la vida saltando de un miserable empleo temporal a otro, viajando sin objeto por el país como un vagabundo en busca de aventuras extrañas. Acababa de recalar otra vez en Nueva York, donde trabajaba en una juguetería de Manhattan, en esa brigada de auxiliares que contratan para estar detrás de los mostradores durante las compras de Navidad. Lo recogí en la estación y, durante la media hora de trayecto hasta casa, hablamos sobre todo de juguetes y de juegos, de lo que vendía en la tienda. Por motivos que aún me tienen perplejo, esa conversación removió una piedrecita que se me había atascado en alguna parte del subconsciente, una obstrucción que cubría un di minuto agujero de mi memoria, y ahora que podía mirar de nuevo por aquel agujero encontré algo que había estado perdido durante casi veinte años. Cuando tenía diez o doce años, había inventado un juego. Con una baraja corriente de cincuenta y dos cartas, me senté una tarde en la cama e imaginé una forma de jugar al béisbol con ellas. Ahora, mientras hablaba en el coche con mi amigo, aquel juego regresó de pronto a la memoria. Lo recordaba todo: los principios básicos, las reglas, hasta el último detalle de todo el tinglado.

En circunstancias normales, probablemente habría vuelto a olvidarlo todo. Pero estaba desesperado, me encontraba con la espalda contra la pared y era consciente de que si no hacía algo pronto, el pelotón de ejecución me acribillaría a balazos. Un golpe de suerte era

lo único que podía sacarme del atolladero. Si lograba hacerme con un buen montón de dinero, la pesadilla desaparecería en el acto. Podría sobornar a los soldados, salir del patio de la prisión y volver a casa para escribir de nuevo. Si traducir libros y escribir artículos en las revistas ya no era suficiente, debía, por mí y por mi familia, probar otra cosa. Bueno, la gen te compraba juegos, ¿no? ¿Y si perfeccionaba mi viejo juego de béisbol hasta hacerlo bueno, verdaderamente bueno, y conseguía venderlo? A lo mejor tenía suerte y encontraba mi saquito de oro, después de todo.

Ahora casi parece una broma, pero me lo tomé muy en serio. Sabía que mis posibilidades eran casi nulas, pero una vez que me asaltó la idea, no pude quitármela de la cabeza. Cosas más demenciales habían pasado, me decía, y si no estaba dispuesto a de dicar un poco de tiempo y esfuerzo a intentarlo, ¿qué clase de mequetrefe estaba hecho?

El juego de mi infancia se organizaba en torno a algunas operaciones simples. El lanzador descubría cartas: cada carta roja, del as al diez, era *strike*; cada carta negra, del as al diez, era pelota. Si descubría una figura, significaba que el bateador tenía que golpear la bola, con lo que descubría una carta. Del as al nueve, era una eliminación. Cada eliminado correspondía al número de las posiciones de los defensas: lanzador = as (1); receptor = 2; primera base = 3; segunda base = 4; tercera base = 5; medio = 6; exterior izquierdo = 7; exterior medio = 8; exterior derecho = 9. Si el bateador descubría un cinco, por ejemplo, significaba que el eliminado era el tercera base, que se retiraba. Un cinco negro indicaba bola a ras del suelo; un cinco rojo, una bola elevada (rombo = curva; corazón = rápida). En cuanto a las pelotas golpeadas hacia el campo exterior (7, 8, 9), el negro indicaba bola corta y el rojo bola larga. Si se descubría un 10, se ganaba una simple. Una jota era una doble, una reina una triple, y un rey un *home run*.

Era tosco pero bastante efectivo, y aunque la distribución del tanteo era matemáticamente falsa (tenía que haber habido más simples que dobles, más dobles que *home runs*, y más *home runs* que triples), las partidas solían ser reñidas y apasionantes. Y aún más, el resultado final se parecía al de los verdaderos partidos de béisbol —3 a 2, 7 a 4, 8 a 0—, y no al de los partidos de fútbol o baloncesto. Los principios básicos eran sólidos. Lo único que tenía que hacer era olvidarme de las cartas corrientes y dibujar una baraja nueva. Eso me permitiría dar corrección estadística al juego, añadir nuevos elementos de estrategia y adopción de decisiones (toques amortiguados, robo de bases, sacrificios), dándole a todo un grado más alto de sutileza y

complejidad. El trabajo consistía fundamentalmente en hacer bien los números y jugar con las matemáticas, pero yo conocía bien los intríngulis del béisbol, y no tardé mucho en encontrar las fórmulas adecuadas. Jugué partido tras partido, y al cabo de dos semanas ya no había que hacer más ajustes. Entonces vino la parte aburrida. Una vez concebidas las cartas (dos barajas de noventa y seis cartas cada una), tuve que sentarme con cuatro rotuladores de punta fina (rojo, verde, negro y azul) a dibujarlas a mano. No recuerdo cuántos días me llevó esa tarea, pero cuando terminé, me pareció no haber hecho otra cosa en la vida. El dibujo no era para ufanarse, pero como no tenía experiencia ni cualidades de dibujante, era cosa de esperar. Procuraba encontrar una presentación clara y práctica, algo que pudiera interpretarse sin confusiones, y teniendo en cuenta la cantidad de in formación que debía concentrarse en cada carta, creo que logré al menos eso. La estética y la elegancia vendrían luego. Si alguien mostraba interés en fabricar el juego, podría confiarse la cuestión a un dibujante profesional. De momento, después de muchas vacilaciones, di el título de *Béisbol en acción* al juego nacido de mi imaginación infantil.

Una vez más, mi padrastro vino al rescate. Resultó que tenía un amigo en una de las fábricas más importantes de juguetes de Estados Unidos, y cuando le presenté el juego se quedó impresionado y pensó que tenía verdaderas posibilidades de gustar. En aquel momento yo seguía trabajando en las cartas, pero me animó a terminarlo cuanto antes para presentarlo a la Feria de Juguetes de Nueva York, que iba a celebrarse dentro de cinco o seis semanas. Yo no había oído hablar de ella pero, según el decir general, era el acontecimiento anual más importante del sector. Cada mes de febrero, empresas de todo el mundo se reunían en el Centro del Juguete, en la esquina de la Quinta Avenida con la calle Veintitrés, para exhibir sus productos de la temporada siguiente, tomar nota de lo que planeaba la competencia y hacer proyectos para el futuro. Lo que la Feria de Frankfurt es para los libros y el Festival de Cannes para el cine, la Feria del Juguete de Nueva York es para los juguetes. El amigo de mi padrastro me lo arregló todo. Hizo que incluyeran mi nombre en la lista de «inventores», lo que me dio derecho a una acreditación y entrada libre, y luego, por si fuera poco, me concertó una cita con el presidente de su empresa: a las nueve de la mañana del primer día de la Feria.

Le agradecí la ayuda, pero al mismo tiempo me sentía como quien acaba de reservar un vuelo para un planeta desconocido. No tenía idea de lo que me esperaba, ni mapa del territorio ni guía que me ayudara a entender los usos y costumbres de las criaturas con

quienes tendría que hablar. La única solución que se me ocurrió fue llevar chaqueta y corbata. Sólo te nía una corbata, colgada en el armario para casos de emergencia, como bodas y entierros. Ahora podía añadir a la lista las entrevistas de negocios. Debía de tener un aspecto ridículo cuando entré aquella mañana en el Centro del Juguete para recoger la acreditación. Llevaba una cartera, pero dentro sólo iba el juego, metido en una caja de puros. Eso era todo lo que tenía: el juego, junto con varias fotocopias de las reglas. Iba a hablar con el presidente de una empresa multimillonaria, y ni siquiera tenía tarjeta de visita.

Incluso a primera hora de la mañana, el sitio estaba lleno de gente. Dondequiera que se mirase, había interminables filas de casetas, mostradores engalanados con muñecas, títeres, coches de bomberos, dinosaurios y extraterrestres. Todas las diversiones y artefactos infantiles que puedan imaginarse se amontonaban en aquella nave, y no había uno que no emitiese silbidos, crujidos, bocinazos, pitidos o rugidos. Mientras me abría paso a través del estruendo, se me ocurrió que la cartera que llevaba bajo el brazo era el único objeto silencioso del edificio. Los juegos informáticos hacían furor aquel año. Eran el acontecimiento más importante acaecido en el mundo del juguete desde la invención del muñeco que sale de la caja impulsado por un resorte, y yo esperando hacer fortuna con una anticuada baraja de cartas. Tal vez la hiciese, pero hasta el momento en que entré en aquella ruidosa verbena no comprendí las pocas posibilidades que había.

Mi entrevista con el presidente de la empresa fue una de las reuniones más breves en la historia de los negocios americanos. No me molestó que rechazara mi juego (ya me lo temía, sólo esperaba malas noticias), sino que lo hiciese de forma tan fría, con tan poca consideración por los buenos modales, que todavía me duele pensarlo. Aquel directivo no era mucho mayor que yo, y con su elegante traje, de corte impecable, sus ojos azules, su pelo rubio y sus facciones duras e inexpresivas, tenía aspecto y maneras de jefe de una red de espionaje nazi. Me estrechó apenas la mano, casi no me saludó, no pareció notar mi presencia. Nada de palique, ni bromas, ni preguntas.

—A ver qué trae usted —dijo en tono seco, así que abrí la cartera y saqué la caja de puros.

Un centelleo de desprecio apareció en sus ojos. Como si le hubiera puesto una mierda de perro en las narices. Abrí la caja y saqué las cartas. En aquel momento vi que no había ninguna esperanza, que él ya había perdido todo interés, pero no podía hacer

otra cosa que seguir adelante y mostrarle el juego. Barajé, dije algo sobre cómo había que leer los tres niveles de información de las cartas, y puse manos a la obra. Al primer o segundo bateador de la primera parte de la primera entrada, se levantó de la silla y me tendió la mano. Como no había dicho ni palabra, yo no tenía idea de por qué quería estrecharme la mano. Seguí descubriendo cartas, explicando el juego a medida que se desarrollaba: pelota, *strike, swing*.

—Gracias —dijo el nazi, apoderándose finalmente de mi mano. Yo seguía sin entender lo que pasaba.

—¿Es que no quiere ver más? —le pregunté—. Ni si quiera he tenido tiempo de mostrarle cómo funciona.

—Gracias —repitió—. Puede marcharse.

Sin una palabra más, apartó la vista y me dejó con mis cartas, aún extendidas sobre la mesa. Tardé unos minutos en volver a guardarlas en la caja de puros, y fue precisamente entonces, en aquellos sesenta o no venta segundos, cuando toqué fondo, cuando llegué a lo que sigo considerando el punto más bajo de mi vida.

Como fuese, logré sobreponerme. Salí a desayunar, cobré ánimos y volví a la Feria, donde pasé el resto del día. Uno tras otro, visité a todos los fabricantes que pude encontrar, estreché manos, sonreí, llamé a puertas, mostré las maravillas de *Béisbol en acción* a todo el que quería dedicarme diez o quince minutos. El resultado fue uniformemente desalentador. La mayoría de las grandes empresas habían dejado de trabajar con inventores independientes (demasiados pleitos), y las pequeñas o bien querían juegos informáticos de bolsillo (bip, bip), o bien se negaban a mirar todo lo relacionado con los de portes (bajas ventas). Al menos, esas personas eran educadas. Después del tratamiento sádico que me habían infligido por la mañana, aquello me sirvió de consuelo.

A última hora de la tarde, agotado de tantas horas de esfuerzos inútiles, di con una empresa especializa da en juegos de naipes. Hasta entonces sólo habían producido un juego, pero con gran éxito, y ahora que rían adquirir otro. Era un negocio pequeño, de bajo presupuesto, llevado por dos individuos de Joliet, Illinois, una compañía doméstica que carecía del aparato industrial y de los artificios promocionales de las demás empresas de la Feria. Eso era prometedor y, mejor aún, los dos socios admitieron ser forofos del béisbol. No tenían mucho que hacer, aparte de pegar la hebra sentados en su pequeña caseta, y cuando les hablé de mi juego parecieron más que dispuestos a echarle

una mirada. No un vistazo superficial, sino detallado; querían sentarse a jugar un partido completo de nueve entradas.

Si hubiese trucado las cartas, el resultado del partido que jugué con ellos no habría podido ser más emocionante, más acorde con la realidad. De principio a fin fue cuestión de perder y ganar por estrecho margen, con una tensión que crecía a cada lanza miento, y tras ocho entradas y media de empates, ven tajas, y dos retiradas con las bases ocupadas, el marcador iba dos a uno. Los chicos de Joliet eran el equipo local, y cuando les tocó el último turno de bateo necesitaban una carrera para empatar y dos para ganar. Los dos primeros bateadores no hicieron nada, y en seguida agotaron su última retirada, sin corredores en las bases. El bateador siguiente, sin embargo, logró una simple, dándoles un respiro. Luego, para asombro de todos, cuando el tanteo era de dos pelotas y dos *strikes*, el siguiente bateador logró un *home run* y ganó el partido. No podría haber pedido más. Dos retira das, una simple y un *home run* al final de la novena entrada para alzarse con la victoria en el último momento. Había sido un partido electrizante, y cuando el tío de Joliet levantó la última carta, su rostro se iluminó con una expresión de pura y franca alegría.

Querían pensarlo, dijeron, rumiarlo durante un tiempo antes de darme una respuesta. Necesitarían una baraja para estudiarlo, naturalmente, y les dije que les enviaría a Joliet una fotocopia en color lo antes posible. Así es como quedamos: estrechándonos la mano e intercambiando direcciones, con la promesa de mantenernos en contacto. Tras las tristes y desmoralizadoras experiencias de aquel día, de pronto había un motivo de esperanza, y salí de la Feria pensando que verdaderamente podría llegar a alguna parte con mi demencial proyecto.

Las fotocopias en color eran una novedad por entonces, y hacerlas me costó una pequeña fortuna. No recuerdo la cantidad exacta, pero fue más de cien dólares, me parece, quizá incluso dos cientos. Les envié el paquete rogándoles que me contestaran pronto. Pasa ron semanas, y mientras procuraba concentrarme en los trabajos que debía entregar, poco a poco fui comprendiendo que me esperaba una decepción. El entusiasmo significaba rapidez, la indecisión implicaba retraso, y cuanto más tiempo pasaba más se reducían las posibilidades. Tardaron casi dos meses en contestar me, y para entonces ni siquiera tuve que leer la carta para saber lo que decía. Lo que me sorprendió fue su brevedad, su absoluta falta de calor personal. Había pasado casi una hora con ellos, notando que los entretenía y despertaba su interés, pero su rechazo consistía en un solo párrafo, seco y torpemente redactado. La mitad de las palabras

tenían faltas de ortografía, y casi todas las frases contenían algún error gramatical. Era un documento embarazoso, una carta escrita por necios, y cuando se me pasó un poco el bochorno, me avergoncé de mí mismo por haberlos juzgado tan tremendamente mal. El que confía en imbéciles, termina comportándose como un imbécil.

Pero no estaba dispuesto a renunciar. Había ido demasiado lejos para permitir que un revés me apartara de mis planes, así que agaché la cabeza y seguí adelante. Hasta que agotara todas las posibilidades, mi deber era continuar, llevar aquel descabellado asunto hasta el fin. Mis suegros me pusieron en contacto con un individuo que trabajaba en Ruder y Finn, una importante empresa de relaciones públicas de Nueva York. Le encantó el juego, mostró verdadero entusiasmo cuando se lo enseñé y desplegó todos sus esfuerzos para ayudarme. Eso formaba parte del problema. A todo el mundo le gustaba *Béisbol en acción*, a bastante gente, en todo caso, para que yo no desistiera, y con una persona educada, amable y bien relacionada como aquélla, que me desbrozaba el camino, renunciar habría sido una insensatez. Mi nuevo aliado se llamaba George, y resultó que se encargaba de las relaciones de la General Foods, uno de los principales clientes de Ruder y Finn. Su plan, que me pareció ingenioso, consistía en que la General Foods incluyera cupones de *Béisbol en acción* en las cajas de cereales como oferta especial. («¡Eh, chavales! ¡Enviad dos tapas de Wheaties y un cheque o giro postal de $ 3,98, y recibiréis este maravilloso juego!») George les presentó el proyecto y, durante un tiempo, pareció que daría resultado. Wheaties buscaba ideas para una nueva campaña de promoción, y George pensaba que eso les serviría. Pero no. Se decidieron por el campeón olímpico de decatlón, y durante no sé cuántos años cada caja de Wheaties iba adornada con una fotografía de la cara sonriente de Bruce Jenner. Verdaderamente no se les puede reprochar. Al fin y al cabo era el «Desayuno de los campeones», y debían mantener cierta tradición. Nunca averigüé si George estuvo a punto de que aceptaran su idea, pero debo confesar (con alguna reticencia) que me sigue siendo difícil mirar una caja de Wheaties sin experimentar una pequeña punzada.

George se llevó casi la misma decepción que yo, pero ahora que le había picado el gusanillo no iba a desistir. Conocía a alguien en Indianápolis que tenía tratos (ya no sé cuáles) con la Babe Ruth League, y pensó que sería bueno si me ponía en contacto con él. El juego volvió a expedirse debidamente al Medio Oeste, y luego siguió otro silencio desmesuradamente largo. Tal como se apresuraba a explicarme cuando finalmente me escribió, el conocido de George no era enteramente responsable del retraso: «Lamento haber tardado

tanto en acusar recibo de su carta del 22 de junio y de su juego, *Béisbol en acción*. Me llegaron con retraso debido a que un tornado nos ha destruido la oficina. Trabajo en casa desde entonces, y no he recibido el correo hasta hace unos diez días». Mi mala suerte iba adquiriendo dimensiones bíblicas, y cuando volvió a escribirme unas semanas después para comunicarme que no podía aceptar mi juego (lamentablemente, sintiéndolo mucho, en los términos más corteses posibles), no me afectó demasiado. «Es indudable que su juego es original, innovador e interesante. Puede que tenga salida al mercado, ya que es el único béisbol de mesa que no requiere un montón de accesorios, cosa que le da más vivacidad, pero aquí la opinión mayoritaria es que sin jugadores de las gran des ligas y sus estadísticas, la competencia establecida es insuperable». Llamé a George para darle la noticia y agradecerle su ayuda, pero ya estaba bien, le aseguré, no debía desperdiciar más el tiempo conmigo.

Las cosas permanecieron en suspenso durante un par de meses pero luego surgió otro contacto, así que recogí la lanza y me lancé de nuevo a la carga. Mientras hubiese algún molino de viento a la vista, estaba dispuesto a presentarle batalla. Ya no tenía ni pizca de esperanza, pero me sentía incapaz de renunciar completamente a la estupidez que había emprendido. El hermano menor de mi padrastro conocía a alguien que había inventado un juego con el que ganó un montón de dinero, por lo que parecía lógico que hablara con él y le pidiera consejo. Nos encontramos en el vestíbulo del Hotel Roosevelt, no lejos de la Grand Central Station. Era un embaucador de unos cuarenta años, especialista en tejemanejes, un individuo absolutamente antipático que utilizaba toda clase de triquiñuelas, pero debo admitir que no le faltaba brío a su verborrea.

—Venta por correspondencia —dictaminó—, ésa es la solución. Diríjase a un campeón de gran liga, convénzalo de que patrocine el juego a cambio de un porcentaje en los beneficios y anúnciese en todas las revistas de béisbol. Si le llegan bastantes pedidos, in vierta el dinero en producir el juego. Si no, lo devuelve y en paz.

—¿Y cuánto costaría eso? —le pregunté.

—Veinte, veinticinco mil dólares. Como mínimo.

—No puedo reunir esa suma —repuse—. Ni aunque me fuera la vida en ello.

—Entonces no puede intentarlo, ¿verdad?

—No, no puedo. Yo sólo quiero vender el juego a una empresa. Nunca he pensado en otra cosa: cobrar derechos de autor por los ejemplares que vendan. Yo no sería capaz de ocuparme personalmente del negocio.

—Es decir —concluyó, dándose finalmente cuenta de que estaba hablando con un lelo—, que le ha salido una cagada y ahora quiere que alguien le tire de la cadena.

Yo no me habría expresado exactamente así, pero no discutí con él. Estaba claro que sabía más que yo, y cuando me recomendó que buscara a un «corredor de juegos», un agente comercial que hablara con las empresas en mi nombre, tuve la certeza de que me in dicaba el camino adecuado. Hasta aquel momento desconocía la existencia de tales «agentes». Me dio el nombre de una mujer que, al parecer, era muy buena en eso, y la llamé al día siguiente. Resultó ser mi última gestión, el capítulo final de todo el embrollado serial. La mujer habló por los codos, enumerándome las cláusulas, las condiciones y porcentajes, lo que debía hacerse y lo que no, lo que cabía esperar y lo que debía evitarse. Daba la impresión de que era su perorata habitual, una furiosa condensación de años de golpes duros y maniobras implacables, y durante los prime ros minutos no logré meter baza. Luego, finalmente, hizo una pausa para tomar aliento, y entonces fue cuando me preguntó por el juego.

—Se llama *Béisbol en acción* —anuncié.

—¿Ha dicho *béisbol*?

—Sí, béisbol. Se van descubriendo cartas. Es muy realista, y se puede jugar un partido completo de nueve entradas en unos quince minutos.

—Lo siento —dijo—. Nada de juegos deportivos.

—¿Qué quiere decir?

—Son un fracaso. No se venden, y nadie los quiere. Yo no cogería su juego ni con pinzas.

Eso concluyó el asunto. Con la brusca declaración de la mujer aún resonando en mis oídos, colgué, guardé las cartas y me olvidé de ellas para siempre.

Poco a poco se me iba acabando la cuerda. Después de la siniestra y embarullada carta de Joliet, había comprendido que *Béisbol*

en acción no tenía ni la más remota posibilidad. Contar con ello como fuente de ingresos habría sido engañarme a mí mismo, un error ridículo. Había insistido en ello durante unos meses más, pero aquellos esfuerzos finales sólo habían consumido una pequeña parte de mi tiempo. En el fondo ya había aceptado la derrota; no sólo la del juego, no la de mi ridícula incursión en el mundo de los negocios, sino la de todos mis principios, de la postura que toda la vida había mantenido frente al dinero, el trabajo y la búsqueda de tiempo. El tiempo ya no contaba. Lo había necesitado para escribir, pero ahora que era un exescritor, un autor que sólo escribía por el placer de arrugar papel y tirarlo a la papelera, estaba dispuesto a abandonar la lucha y a vivir como todos los demás. Nueve años de penuria trabajando por mi cuenta me habían extenuado. Había intentado salvarme inventando el juego, pero nadie lo había querido, y ahora estaba como al principio; sólo que peor, más quemado que nunca. Al menos el juego había representado una idea, una momentánea inyección de esperanza, pero ahora también se me habían acabado las ideas. Lo cierto era que había caído a un pozo hondo y oscuro, y la única forma de salir era encontrar un empleo.

Llamé por teléfono, escribí cartas, fui a la ciudad para presentarme a entrevistas. Busqué trabajo en la enseñanza, en el periodismo, en editoriales, me daba igual lo que fuese. Si me daban una paga semanal, me interesaba. Dos o tres cosas estuvieron a punto de dar resultado, pero al final fallaron. No voy a entrar en de talles deprimentes, pero pasaron varios meses y no salió nada tangible. Me sumí aún más en la confusión, con la mente casi paralizada de inquietud. Mi rendición era total, había capitulado en todos los frentes que defendía desde años atrás, y seguía sin llegar a parte alguna, retrocediendo a cada paso. Entonces, como llovida del cielo, me vino una beca de tres mil quinientos dólares del Instituto de Bellas Artes del estado de Nueva York, dándome un respiro inesperado. No duraría mucho, pero era algo; suficiente para aplazar la catástrofe unos momentos más.

Una noche, poco tiempo después, mientras estaba en la cama batallando contra el insomnio, se me ocurrió otra idea. No una idea, quizá, sino una conjetura, una pequeña intuición. Aquel año había leído un montón de novelas policíacas, sobre todo novela negra de la escuela americana, y aparte de que las consideraba como un medicamento eficaz, un bálsamo contra la tensión y la ansiedad crónica, había llegado a admirar a algunos especialistas del género. Los mejores eran escritores modestos, concienzudos, que no sólo tenían más que decir sobre la vida americana que los llamados autores serios, sino que muchas veces también parecían escribir frases más

agudas, mejor hechas. Una de las artimañas convencionales en las tramas de esos relatos consistía en el suicidio aparente que luego resulta asesinato. Una y otra vez, un personaje muere ostensiblemente por su propia mano y al final de la historia, después de que todos los enmarañados hilos de la intriga se han desenredado, se descubre que en realidad el culpable ha sido el malo. Se me ocurrió: ¿Por qué no invertir el truco y hacerlo al revés? ¿Por qué no escribir un relato en el cual un aparente asesinato resulte ser un suicidio? Que yo supiera, nadie lo había hecho.

No era más que una elucubración gratuita, una repentina inspiración de las dos de la mañana, pero no lograba quedarme dormido, y con el corazón palpitándome cada vez más fuerte, desarrollé un poco más la idea con la intención de tranquilizarme urdiendo una historia que siguiera la torcida trayectoria de mi ocurrencia. No me interesaban los resultados, simple mente buscaba un sedante para calmarme los nervios, pero las piezas del rompecabezas empezaron a encajar una tras otra, y cuando sentí que me iba quedando dormido, ya tenía el descarnado argumento de una novela de misterio.

A la mañana siguiente pensé que no sería tan mala idea ponerme a escribir. No es que no tuviese algo mejor que hacer. Hacía meses que no escribía una frase decente, no encontraba empleo y mi cuenta en el banco estaba casi a cero. Si lograba escribir una novela policíaca medianamente buena, seguro que ganaría unos dólares. Ya no soñaba con saquitos de oro. Sólo con un honrado salario por una honrada jornada de trabajo, una oportunidad de sobrevivir.

Empecé a primeros de junio, y a finales de agosto había terminado un manuscrito de poco más de trescientas páginas. El libro era un puro ejercicio de imitación, una tentativa consciente de escribir una nove la que se pareciese a otras, pero sólo porque la escribí por dinero no significa que no me divirtiese. Como muestra del género, no me parecía peor que otras mu chas que había leído, y hasta mucho mejor que algunas. En todo caso, era lo bastante buena para publicarse, y eso era todo lo que pretendía. Mi única ambición con el libro consistía en ganar dinero para pagar todas las facturas posibles.

Una vez más, enseguida tropecé con dificultades. Hacía cuanto podía por prostituirme, ofreciendo mi mercancía a precio de ganga, pero nadie la quería. En este caso, el problema no radicaba tanto en lo que in tentaba vender (como con el juego), sino en mi pasmosa incompetencia como vendedor. Los únicos editores que conocía eran los que me contrataban para traducir libros, y no estaban bien

preparados para emitir un juicio sobre literatura popular. Carecían de experiencia, nunca habían leído ni publicado relatos como el mío, apenas eran conscientes siquiera de que existían las novelas de misterio, y mucho menos de los diversos subgéneros de ese ámbito: novelas de detectives privados, procedimientos policiales, etcétera. Envié mi manuscrito a uno de esos editores y, cuando al fin encontró tiempo para leerlo, me sorprendió el entusiasmo de su reacción.

—Es buena —declaró—, muy buena. Quítale el as pecto detectivesco y tendrás una excelente novela de intriga psicológica.

—Pero si se trata precisamente de eso —protesté—. Es una novela policíaca.

—Es posible —concedió—, pero nosotros no publicamos novelas policíacas. Hazle unas adaptaciones, de todos modos, y te garantizo que nos interesará.

Modificar el libro le habría interesado a él, pero a mí no. Lo había escrito de una forma determinada con un fin preciso, y empezar a desmantelarlo ahora habría sido absurdo. Comprendí que necesitaba un agente, alguien que se paseara por las editoriales mientras yo me ocupaba de asuntos más urgentes. La pega era que no tenía la menor idea de dónde encontrarlo. Al fin y al cabo, los poetas no tienen agente. Los traductores no tienen agente. Los críticos literarios que ganan doscientos o trescientos dólares por artículo no tienen agente. Había vivido en las provincias más apartadas del mundo literario, muy lejos del centro comercial donde los libros y el dinero mantienen mutuas relaciones, y las únicas personas que conocía eran jóvenes poetas cuya obra aparecía en pequeñas revistas, editores modestos cuyas empresas no arrojaban beneficios y otros excéntricos varios, marginales y exiliados. No había nadie a quien recurrir en busca de ayuda, ni una migaja de conocimiento o información a mi alcance. Y si lo había, era demasiado torpe para saber dónde encontrarla. Por pura casualidad, un antiguo amigo del instituto me comentó que su exmujer dirigía una agencia literaria y, cuando le hablé de mi manuscrito, me instó a que se lo enviase. Lo hice y, tras esperar respuesta durante casi un mes, lo rechazó. Aquel género no era lo bastante rentable, me explicó, y no valía la pena molestarse. Nadie leía ya no velas de detectives privados. Estaban caducas, pasadas de moda, era algo condenado al fracaso. Palabra por palabra, su discurso era idéntico al que me había soltado la corredora de juegos no hacía ni diez días.

Finalmente se publicó el libro, pero eso no sucedió hasta

cuatro años después. Entretanto ocurrió toda clase de catástrofes, un cataclismo tras otro, y la suerte de ese libro concebido para ganar dinero y escrito con seudónimo no me preocupaba lo más mínimo. Mi matrimonio se rompió en noviembre de 1978, y el manuscrito de mi novela alimenticia permaneció guardado en una bolsa de plástico, casi perdido y olvidado a lo largo de varios traslados de domicilio. Mi padre murió justo dos meses después —de pronto, inopinadamente, sin haber estado enfermo un solo día de su vida—, y durante muchas semanas es tuve casi todo el tiempo ocupado con el testamento, arreglando sus asuntos, atando los cabos sueltos. Su muerte me afectó mucho, causándome un profundo dolor, y utilicé mi escasa energía creadora en escribir sobre él. La tremenda ironía era que me había llegado algo. No se trataba de una cuantiosa herencia, pero era más dinero del que había tenido nunca y me ayudó a pasar de una existencia a otra. Volví a Nueva York y seguí escribiendo. Al final acabé enamorándome y me casé otra vez. En aquellos cuatro años todo cambió para mí.

Hacia la mitad de aquel período, a finales de 1980 o principios de 1981, recibí una llamada de un individuo al que sólo había visto en una ocasión. Era amigo de un amigo, y como nuestro encuentro se había producido ocho o nueve años antes, apenas recordaba quién era. Me anunció que iba a montar una editorial y quería saber si, por casualidad, tenía algún manuscrito para echarle un vistazo. No se trataría de otra editorial pequeña, me explicó, sino de un verdadero negocio, de una *operación comercial*. Hmmm, contesté, recordando la bolsa de plástico al fondo del armario de mi habitación, en ese caso quizá tenga algo para usted. Le hablé de la novela policíaca y, como me dijo que le interesaría leerla, hice una copia y se la envié aquella misma semana. Inesperadamente, le gustó. Más asombrosamente aún, afirmó que quería publicarla.

Me alegré, claro está, y me hizo gracia, pero también sentí una pizca de inquietud. Me parecía demasiado bonito para ser verdad. Publicar un libro no podía ser tan fácil, y me preguntaba si no habría alguna pega por alguna parte. Según observé, el editor dirigía el negocio desde su piso del Upper West Side, pero el contrato que recibí por correo era de verdad, y tras echarle un vistazo y comprobar que las condiciones eran aceptables, no vi motivo alguno para no firmar lo. Nada de anticipos, desde luego, ningún dinero sobre el tapete, pero empezaría a percibir derechos de autor con el primer ejemplar vendido. Supuse que era normal en una editorial que empezaba a despegar, y como no tenía accionistas ni apoyos financieros importantes, no podía soltar un dinero que no poseía. Ni que decir tiene que su empresa no podía calificar se de *operación comercial*, pero

él confiaba en que llegara a serlo, ¿y quién era yo para echar un jarro de agua fría a sus esperanzas?

Nueve meses después logró sacar un libro (una reedición de bolsillo), pero la producción de mi novela se retrasó casi dos años. Cuando al fin se publicó, el editor se había quedado sin distribuidora, ya no tenía dinero y, a todos los efectos, había muerto como editor. Algunos ejemplares se abrieron paso hasta un par de librerías de Nueva York, distribuidos a mano por el propio editor, pero el resto de la edición permaneció en cajas de cartón, criando polvo en el suelo de algún almacén de Brooklyn. Y por lo que yo sé, allí sigue.

Tras haber ido tan lejos con el asunto, me pareció que debía hacer un último esfuerzo para ver si podía zanjarlo de una vez por todas. Como el libro se había «publicado», no era posible lanzar una edición en tapa dura, pero quedaban las editoriales de libros de bolsillo, y no quería abandonar la novela sin darles una oportunidad de rechazarla. Volví a buscar agente y esta vez encontré a la persona indicada. Era una mujer que envió la novela a un director literario de Avon Books, y tres días después la aceptaron. Así, sin más, en nada de tiempo. Me ofrecieron un anticipo de dos mil dólares, y me pareció bien. Ni regateo, ni contra oferta ni negociaciones astutas. Con la sensación de que finalmente se me hubiera hecho justicia, ya no me preocupaban los detalles. Tras repartir el adelanto con el primer editor (tal como disponía el contrato), me quedaron mil dólares. Descontando el diez por ciento de la comisión de la agente, me correspondió una cantidad neta de novecientos dólares.

Así se escriben libros por dinero. Y así se venden.

1996

El cuaderno rojo

Historias verdaderas

1

En 1972 una íntima amiga mía tuvo problemas con la ley. Vivía aquel año en una aldea de Irlanda, no muy lejos de la ciudad de Sligo. Yo había ido a verla por aquel entonces, el día que un policía de paisano se presentó en la casa con una citación del juzgado. Las acusaciones eran lo suficientemente serias como para requerir un abogado. Mi amiga pidió información, le recomendaron un nombre, y a la mañana siguiente fuimos en bicicleta a la ciudad para reunirnos y hablar del asunto con aquella persona. Con gran asombro por mi parte, trabajaba en un bufete de abogados llamado Argue & Phibbs[13].

Ésta es una historia verdadera. Si alguien lo duda, lo reto a que visite Sligo y compruebe por sí mismo si me la he inventado. Llevo veinte años riéndome con esos apellidos y, aunque puedo probar que Argue & Phibbs existían de verdad, el hecho de que los dos apellidos hubieran sido emparejados (para formar el chiste más ingenioso, la sátira más certera contra la abogacía) es algo que todavía me parece increíble.

Según mis últimas noticias (de hace tres o cuatro años), el bufete continúa siendo un negocio floreciente.

2

Al año siguiente (1973) me ofrecieron un trabajo de guarda en una granja del sur de Francia. Los problemas legales de mi amiga eran agua pasada, y puesto que nuestro noviazgo intermitente parecía funcionar de nuevo, decidimos unir nuestras fuerzas y aceptar juntos el trabajo. Los dos andábamos mal de dinero por aquel entonces, y sin aquella oferta hubiéramos tenido que volver a Estados Unidos, cosa que ninguno de los dos aún había previsto.

Fue un curioso año. Por una parte, el lugar era precioso: un caserón de piedra del siglo XVIII, rodeado de viñas por uno de sus flancos y, por el otro, por un parque nacional. El pueblo más próximo estaba a dos kilómetros de distancia, y no lo habitaban más de cuarenta personas, ninguna de menos de sesenta o setenta años. Era un sitio ideal para que dos escritores jóvenes pasaran un año, y tanto L. como yo, trabajando de verdad, sacamos en aquella casa mucho más fruto del que ninguno de los dos hubiera creído posible.

Por otra parte, vivíamos permanentemente al borde de la catástrofe. Los dueños de la finca, una pareja estadounidense que vivía en París, nos enviaban un pequeño salario mensual (cincuenta dólares), dietas para la gasolina del coche, y dinero para la comida de los dos perros perdigueros que había en la casa. En conjunto, era un acuerdo generoso. No había que pagar alquiler, y aunque nuestro salario nos viniera corto para vivir, cubría una parte de nuestros gastos mensuales. Nuestro plan era conseguir el resto haciendo traducciones. Antes de abandonar París e instalarnos en el campo habíamos acordado una serie de trabajos que nos ayudarían a pasar el año. Con lo que no habíamos contado era con que los editores suelen ser lentos a la hora de pagar sus deudas. Habíamos olvidado también que los cheques enviados de un país a otro pueden tardar semanas en cobrarse, y que, cuando los cobras, el banco te descuenta comisiones y gastos de cambio. Así que, al no haber dejado un margen para equivocaciones o errores de cálculo, L. y yo nos encontramos frecuentemente en una situación económica desesperada.

Recuerdo la feroz necesidad de nicotina, el cuerpo entumecido por la abstinencia, cuando registraba bajo los cojines del sofá y buscaba detrás de los armarios alguna moneda perdida. Con dieciocho céntimos (unos tres centavos y medio), podías comprar cigarrillos de la marca Parisiennes, que vendían en paquetes de cuatro. Recuerdo que les echaba de comer a los perros, y pensaba que comían mejor que

yo. Me acuerdo de conversaciones con L., cuando nos planteábamos en serio abrir una lata de comida de perro para la cena.

Nuestra otra única fuente de ingresos aquel año procedía de un tal James Sugar. (No quiero insistir en los nombres metafóricos, pero las cosas son como son, qué vamos a hacerle). Sugar pertenecía al equipo de fotógrafos del *National Geographic*, y entró en nuestras vidas porque había colaborado con uno de los dueños de la casa en un artículo sobre la región. Hizo fotos durante meses, recorriendo Provenza en un coche alquilado que le proporcionó la revista, y, cada vez que se encontraba por nuestros pagos, pasaba la noche con nosotros. Puesto que la revista le abonaba dietas para sus gastos, nos daba muy amablemente el dinero que tenía asignado para gastos de hotel. Si recuerdo bien, la suma ascendía a cincuenta francos por noche. Así, L. y yo nos habíamos convertido en sus hoteleros particulares, y como además Sugar era un hombre encantador, siempre nos alegrábamos de verlo. El único problema era que nunca sabíamos cuándo iba a aparecer. Nunca avisaba, y la mayoría de las veces transcurrían semanas entre visita y visita. Así que habíamos aprendido a no contar con el señor Sugar. Llegaba de repente como caído del cielo, aparcaba su deslumbrante coche azul, se quedaba una o dos noches, y volvía a desaparecer. Cada vez que se iba, estábamos seguros de que era la última vez que lo veíamos.

Vivimos los peores momentos al final del invierno y al principio de la primavera. Los cheques dejaron de llegar, robaron uno de los perros, y poco a poco acabamos con toda la comida de la despensa. Sólo nos quedaba, por fin, una bolsa de cebollas, una botella de aceite y un paquete de masa para empanada que alguien había comprado antes de que nosotros nos mudáramos a la casa: un resto revenido del verano anterior. L. y yo aguantamos durante toda la mañana, pero hacia las dos y media el hambre pudo con nosotros. Nos metimos en la cocina a preparar nuestro último almuerzo: dada la escasez de ingredientes con que contábamos, un pastel de cebolla era el único plato posible.

Después de que nuestro invento permaneciera en el horno lo que nos parecía tiempo de sobra, lo sacamos, lo pusimos sobre la mesa y le hincamos el diente. En contra de todas nuestras expectativas, lo encontramos exquisito. Creo que incluso llegamos a decir que era la mejor comida que habíamos probado nunca, pero me temo que sólo era un ardid, un tímido intento de darnos ánimo. Pero, en cuanto comimos un poco más, vino la decepción. De mala gana —muy de mala gana— nos vimos obligados a admitir que el pastel no había cocido lo suficiente, que el centro aún estaba crudo, incomestible. No

había más remedio que ponerlo en el horno otros diez o quince minutos. Considerando el hambre que teníamos, y considerando que nuestras glándulas salivares acababan de ser activadas, abandonar el pastel no fue fácil.

Para entretener nuestra impaciencia, salimos a dar un paseo, pensando que el tiempo pasaría más deprisa si nos alejábamos del buen olor de la cocina. Me acuerdo de que dimos una vuelta a la casa, quizá dos. Quizá nos dejamos llevar por una profunda conversación sobre algo que he olvidado. Pero, hiciéramos lo que hiciéramos y tardáramos lo que tardáramos, cuando volvimos a la casa la cocina estaba llena de humo. Nos lanzamos hacia el horno y sacamos el pastel, pero era demasiado tarde. Nuestro almuerzo sólo era una ruina. Se había incinerado, reducido a una masa carbonizada y ennegrecida: no se podía salvar ni un trozo.

Ahora parece una historia divertida, pero entonces era cualquier cosa menos una historia divertida. Habíamos caído en un agujero negro y no sabíamos la manera de salir de él. En todos mis años de esfuerzo por convertirme en un hombre, dudo que haya existido un momento en el que me sintiera menos inclinado a reír o a bromear. Era realmente el fin, una situación terrible y espantosa.

Eran las cuatro de la tarde. Menos de una hora después, el imprevisible señor Sugar apareció inesperadamente. Llegó hasta la casa en medio de una nube de polvo: la tierra y la gravilla rechinaban bajo los neumáticos. Si me concentro, todavía puedo ver la cara boba e ingenua con que bajó del coche y nos saludó. Era un milagro. Era un verdadero milagro. Y yo estaba allí para verlo con mis propios ojos, para vivirlo en mi propia carne. Hasta aquel momento, yo pensaba que cosas así sólo ocurrían en los libros.

Sugar nos invitó a cenar aquella noche en un restaurante de dos tenedores. Comimos copiosamente y bien, nos bebimos varias botellas de vino, nos reímos como locos. Y ahora, por exquisita que fuera, no puedo recordar nada de aquella comida. Pero no he olvidado nunca el sabor del pastel de cebolla.

3

No mucho después de mi regreso a Nueva York (julio de 1974), un amigo me contó la siguiente historia. Tiene lugar en Yugoslavia, durante lo que serían los últimos meses de la segunda guerra mundial.

El tío de S. era miembro de un grupo partisano serbio que luchaba contra la ocupación nazi. Un día, sus camaradas y él amanecieron rodeados por las tropas alemanas. Se habían refugiado en una granja, en un lugar perdido del campo, y la nieve alcanzaba casi medio metro de altura: no tenían escapatoria. No sabiendo qué hacer, decidieron echarlo a suertes: su plan era salir de la granja uno a uno, corriendo a través de la nieve para intentar salvarse. De acuerdo con los resultados del sorteo, el tío de S. debía salir en tercer lugar.

Vio por la ventana cómo el primer hombre corría por la nieve. Desde detrás de los árboles dispararon una ráfaga de ametralladora. El hombre cayó. Un instante después, el segundo hombre salió y le ocurrió lo mismo. Las ametralladoras disparaban a discreción: cayó muerto en la nieve.

Entonces le llegó el turno al tío de mi amigo. No sé si vacilaría en la puerta. No sé qué pensamientos lo asaltarían en aquel momento. La única cosa que me han contado es que echó a correr, abriéndose paso a través de la nieve con todas sus fuerzas. Parecía que la carrera no tenía fin. Entonces sintió de repente dolor en una pierna. Un segundo después un calor insoportable se extendió por su cuerpo, y un segundo después había perdido el conocimiento.

Cuando se despertó, se encontró tendido boca arriba en el carro de un campesino. No tenía ni idea de cuánto tiempo había transcurrido, no tenía ni idea de cómo lo habían salvado. Simplemente había abierto los ojos: y allí estaba, tumbado en un carro que un caballo o un mulo arrastraba por un camino rural, mirando la nuca de un campesino. Observó esa nuca durante algunos segundos, y entonces, procedentes del bosque, se sucedieron violentas explosiones. Demasiado débil para moverse, continuó mirando la nuca, y de repente la nuca desapareció. La cabeza voló, se separó del cuerpo del campesino, y, donde un momento antes había habido un hombre completo, ahora había un hombre sin cabeza.

Más ruido, más confusión. Si el caballo seguía tirando del carro o no, no lo puedo decir, pero, pocos minutos o pocos segundos después, un gran contingente de tropas rusas bajaba por la carretera.

Jeeps, tanques, una multitud de soldados. Cuando el oficial al mando vio la pierna del tío de S., rápidamente lo envió al hospital de campaña que habían montado en los alrededores. Sólo era una choza tambaleante de madera: un gallinero, quizá el cobertizo de una granja. Allí el médico del ejército ruso dictaminó que era imposible salvar la pierna. Estaba destrozada, dijo, y había que amputarla.

El tío de mi amigo empezó a gritar. «No me corte la pierna», imploró. «Por favor, se lo suplico, ¡no me corte la pierna!», pero nadie lo escuchaba. Los enfermeros lo sujetaron con correas a la mesa de operaciones, y el médico empuñó la sierra. Ya rasgaba la sierra la piel cuando se produjo otra explosión. El techo del hospital se hundió, las paredes se derrumbaron, el local entero saltó hecho pedazos. Y una vez más, el tío de S. perdió el conocimiento.

Cuando despertó esta vez, estaba acostado en una cama. Las sábanas eran limpias y suaves, el olor de la habitación era agradable, y aún tenía la pierna unida al cuerpo. Un momento después, miraba la cara de una joven maravillosa, que sonreía y le daba un caldo a cucharadas. Sin saber qué había sucedido, de nuevo había sido salvado y trasladado a otra granja. Cuando volvió en sí, durante algunos minutos, el tío de S. no estuvo seguro de si estaba vivo o muerto. Le parecía que a lo mejor había despertado en el paraíso.

Se quedó en la casa mientras se recuperaba y se enamoró de la joven maravillosa, pero aquel amor no prosperó. Me gustaría decir por qué, pero S. nunca me contó más detalles. Lo que sé es que su tío conservó la pierna y, cuando terminó la guerra, se trasladó a Estados Unidos para empezar una nueva vida. No sé cómo (no conozco bien los pormenores), acabó en Chicago de agente de seguros.

4

L. y yo nos casamos en 1974. Nuestro hijo nació en 1977, y al año siguiente ya había terminado nuestro matrimonio. Pero todo eso importa poco ahora, salvo para localizar el escenario de un incidente que ocurrió en la primavera de 1980.

L. y yo vivíamos entonces en Brooklyn, a tres o cuatro manzanas de distancia, y nuestro hijo dividía su tiempo entre los dos apartamentos. Una mañana, yo había ido a casa de L. para recoger a Daniel y llevarlo al colegio. No me acuerdo si entré en el edificio o si Daniel bajó las escaleras solo, pero recuerdo con claridad que, cuando ya nos íbamos, L. abrió la ventana de su apartamento en el tercer piso para echarme dinero. Tampoco me acuerdo de por qué lo hizo. Quizá quería que echara una moneda en el parquímetro; quizá yo tenía que hacerle algún recado, no lo sé. Lo único que se me ha quedado grabado es la ventana abierta y la imagen de una moneda de diez centavos volando por el aire. La veo con tal claridad que es casi como si hubiera estudiado fotografías de ese instante, como si la moneda formara parte de un sueño recurrente que yo hubiera tenido desde entonces.

Pero la moneda de diez centavos chocó contra la rama de un árbol, y se rompió la curva descendente que describía camino de mi mano. La moneda rebotó contra el árbol, aterrizó sin ruido por allí cerca y se esfumó. Me acuerdo de haberme agachado a buscarla, removiendo las hojas y las ramas al pie del árbol, pero los diez centavos no aparecieron por ninguna parte.

Puedo fechar este incidente a principios de la primavera porque sé que más tarde, el mismo día, asistí a un partido de béisbol en el Shea Stadium: el partido que inauguraba la temporada. Un amigo mío había conseguido entradas, y generosamente me había invitado a acompañarlo. Yo no había estado nunca en el primer partido de la temporada, y recuerdo bien la ocasión.

Llegamos temprano (parece que había que recoger las entradas en alguna taquilla) y, mientras mi amigo hacía la gestión, yo lo esperaba en uno de los accesos del estadio. No se veía un alma. Me refugié en un hueco para encender un cigarro (aquel día hacía mucho viento), y allí, en el suelo, a un palmo de mi pie, estaban los diez centavos. Me agaché, los cogí y me los metí en el bolsillo. Por absurdo que pueda parecer, tuve la certeza de que eran los mismos diez

centavos que había perdido en Brooklyn esa mañana.

5

En el parvulario de mi hijo había una niña cuyos padres estaban tramitando el divorcio. Yo apreciaba particularmente al padre, un pintor poco reconocido que se ganaba la vida copiando proyectos arquitectónicos. Creo que sus cuadros eran muy hermosos, pero siempre le faltó la suerte necesaria para convencer a los marchantes de que apoyaran su obra. La única vez que expuso, la galería quebró al poco tiempo.

B. no era un íntimo amigo, pero lo pasábamos bien juntos, y, siempre que lo veía, yo volvía a casa con renovada admiración por su tenacidad y su calma interior. No era un hombre que se quejara, que sintiera lástima de sí mismo. Por muy negras que le hubieran ido las cosas en los últimos años (infinitos problemas de dinero, falta de éxito artístico, amenazas de desahucio de su casero, dificultades con su antigua mujer), nada parecía desviarlo de su camino. Continuaba pintando con la misma pasión de siempre, y, al revés que muchos, nunca mostró ninguna amargura, ninguna envidia hacia artistas de menor talento a los que les iba mucho mejor que a él.

A veces, cuando no trabajaba en sus propios cuadros, hacía copias de los maestros antiguos en el Metropolitan Museum. Me acuerdo de un Caravaggio que copió un día y que me pareció extraordinario. No era una copia, sino más bien una réplica, un duplicado exacto del original. En una de aquellas visitas al museo, un millonario tejano vio trabajar a B. y quedó tan impresionado que le encargó la copia de un Renoir para regalársela a su novia.

B. era sumamente alto (casi dos metros), guapo y amable, cualidades que lo hacían especialmente atractivo para las mujeres. Cuando superó el divorcio y volvió a la circulación, no tuvo problemas para encontrar compañeras. Yo sólo lo veía dos o tres veces al año, pero cada vez había una mujer distinta en su vida. Todas estaban evidentemente locas por él. Sólo tenías que ver cómo miraban a B. para adivinar lo que sentían, pero, por una u otra razón, ninguna de sus relaciones duraba demasiado.

Dos o tres años después, el casero de B. consiguió su propósito y lo echó del estudio. B. abandonó la ciudad, y dejamos de vernos.

Pasaron varios años y entonces, una noche, B. volvió a la ciudad para asistir a una cena. Mi mujer y yo también estábamos invitados y, cuando supimos que B. estaba a punto de casarse, le

pedimos que nos contara la historia de cómo había conocido a su futura mujer.

Unos seis meses antes, nos contó, había hablado por teléfono con un amigo. El amigo estaba preocupado por B., y pronto empezó a reprocharle que no hubiera vuelto a casarse. Ya hace siete años que te divorciaste, le dijo; ya hubieras podido sentar la cabeza con una docena de mujeres atractivas e interesantes. Pero ninguna te parece lo bastante buena y siempre las dejas. ¿Qué te pasa? ¿Qué demonios quieres?

No me pasa nada, dijo B. Simplemente no he encontrado la persona adecuada, eso es todo. Al ritmo que vas, nunca la encontrarás, le respondió su amigo. ¿Has encontrado alguna vez una mujer que se aproxime a lo que buscas? Dime una, sólo una. ¿A que no eres capaz de nombrar una sola mujer?

Sorprendido ante la vehemencia de su amigo, B. reflexionó sobre el asunto detenidamente. Sí, dijo por fin. Había una. Una mujer que se llamaba E., a la que había conocido en Harvard cuando era estudiante, hacía más de veinte años. Pero entonces E. salía con otro, y B. salía con otra (su futura exmujer), y no había habido nada entre ellos. No tenía ni idea de dónde estaba E. ahora, dijo, pero si encontrara a alguien como ella, no dudaría en casarse de nuevo.

Ése fue el final de la conversación. Antes de hablarle de E. a su amigo, B. no se había acordado de aquella mujer durante más de diez años, pero, ahora que le había vuelto al pensamiento, no se la podía quitar de la cabeza. En los tres o cuatro días siguientes, pensó en ella sin parar, incapaz de librarse de la sensación de que hacía varios años había perdido una oportunidad única de ser feliz. Entonces, como si la intensidad de estos pensamientos hubiera enviado una señal a través del mundo, el teléfono sonó una noche y allí estaba E., al otro lado de la línea.

B. la tuvo al teléfono más de tres horas. Ni se enteraba de lo que le decía, pero habló y habló hasta pasada la medianoche, con la conciencia de que algo extraordinario había sucedido y no podía dejarlo escapar otra vez.

Al terminar sus estudios universitarios, E. ingresó en una compañía de baile y durante los últimos veinte años se había dedicado exclusivamente a su carrera. Nunca se había casado, y, ahora que estaba a punto de retirarse de los escenarios, llamaba a viejos amigos del pasado, intentando volver a tomar contacto con el mundo. No

tenía familia (sus padres se habían matado en un accidente de coche cuando era niña) y se había criado con dos tías que ya habían muerto.

B. quedó en verla la noche siguiente. Cuando se encontraron, no tardó mucho en descubrir que sus sentimientos hacia E. eran tan fuertes como había imaginado. Volvía a estar enamorado de ella, y varias semanas después decidieron casarse.

Para que la historia sea aún más perfecta, resultó que E. tenía bienes. Sus tías habían sido ricas, y a su muerte ella había heredado todo su dinero, lo que significaba que B. no sólo había hallado el verdadero amor, sino que los incesantes problemas de dinero que lo habían agobiado durante años habían desaparecido de repente. Todo de golpe.

Un año o dos después de la boda, tuvieron un hijo. Según mis últimas noticias, el padre, la madre y el niño están bien.

6

En la misma línea, a pesar de abarcar un período de tiempo más corto (unos meses en lugar de veinte años), otro amigo, R., me habló de cierto libro inencontrable que había estado intentando localizar sin éxito, husmeando en librerías y catálogos en busca de una obra supuestamente excepcional que tenía muchas ganas de leer, y cómo, una tarde que paseaba por la ciudad, tomó un atajo a través de la Grand Central Station, subió la escalera que lleva a Vanderbilt Avenue, y descubrió a una joven apoyada en la baranda de mármol con un libro en la mano: el mismo libro que él había estado intentando localizar tan desesperadamente.

Aunque no es alguien que normalmente hable con desconocidos, R. estaba tan asombrado por la coincidencia que no se pudo callar.

—Lo crea o no —le dijo a la joven—, he buscado ese libro por todas partes.

—Es estupendo —respondió la joven—. Acabo de terminar de leerlo.

—¿Sabe dónde podría encontrar otro ejemplar? —preguntó R. —. No puedo decirle cuánto significaría para mí.

—Éste es suyo —respondió la mujer.

—Pero es suyo —dijo R.

—*Era* mío —dijo la mujer—, pero ya lo he acabado. He venido hoy aquí para dárselo.

7

Hace doce años, la hermana de mi mujer se fue a vivir a Taiwán. Su intención era estudiar chino (que ahora habla con fluidez pasmosa) y mantenerse dando clases de inglés a los nativos de Taipéi de habla china. Fue aproximadamente un año antes de que yo conociera a mi mujer, que entonces hacía los cursos de doctorado en la Universidad de Columbia.

Un día, mi futura cuñada estaba hablando con una amiga norteamericana, una joven que también había ido a Taipéi a estudiar chino. La conversación tocó el tema de sus familias en Estados Unidos, lo que dio pie al siguiente diálogo:

—Tengo una hermana que vive en Nueva York —dijo mi futura cuñada.

—También yo —contestó su amiga.

—Mi hermana vive en el Upper West Side.

—La mía también.

—Mi hermana vive en la calle Ciento nueve Oeste.

—Aunque no te lo creas, la mía también.

—Mi hermana vive en el número 309 de la calle Ciento nueve Oeste.

—¡La mía también!

—Mi hermana vive en el segundo piso del número 309 de la calle Ciento nueve Oeste.

Su amiga suspiró y dijo:

—Sé que parece un disparate, pero la mía también.

Es prácticamente imposible que haya dos ciudades tan lejanas como Taipéi y Nueva York. Están en las antípodas, separadas por una distancia de más de quince mil kilómetros, y cuando es de día en una es de noche en la otra. Mientras las dos jóvenes se maravillaban en Taipéi de la sorprendente conexión que acababan de descubrir, cayeron en la cuenta de que sus dos hermanas probablemente dormían

en aquel instante. En el mismo piso del mismo edificio del norte de Manhattan, cada una dormía en su apartamento, ajena a la conversación que, acerca de ellas, tenía lugar en el otro extremo del mundo.

Aunque eran vecinas, resulta que las dos hermanas de Nueva York no se conocían. Cuando por fin se conocieron (dos años después), ninguna de las dos seguía viviendo en el mismo edificio.

Siri y yo ya estábamos casados. Una tarde, camino de una cita, nos paramos a echar un vistazo en una librería de Broadway. Seguramente curioseábamos en diferentes secciones, y, porque Siri quería enseñarme algo o porque yo quería enseñarle algo a ella (no me acuerdo), uno de los dos llamó al otro en voz alta. Un segundo después, una mujer se nos acercó corriendo. «Ustedes son Paul Auster y Siri Hustvedt, ¿verdad?», dijo. «Sí, exactamente», contestamos. «¿Cómo lo sabe?». La mujer nos explicó entonces que su hermana y la hermana de Siri habían estudiado juntas en Taiwán.

El círculo se había cerrado por fin. Desde aquella tarde en la librería, hace diez años, esa mujer ha sido una de nuestras mejores y más fieles amigas.

8

Hace tres veranos, encontré una carta en mi buzón. Venía en un gran sobre blanco y estaba dirigida a alguien cuyo nombre no conocía: Robert M. Morgan, de Seattle, Washington. En la oficina de Correos habían estampado en el anverso del sobre varios sellos: *Desconocido, A su procedencia*. Habían tachado a pluma el nombre del señor Morgan, y al lado alguien había escrito: *No vive en esta dirección*. Trazada con la misma tinta azul, una flecha señalaba la esquina superior izquierda del sobre, junto a las palabras *Devolver al remitente*. Suponiendo que la oficina de Correos había cometido un error, comprobé la esquina superior izquierda para ver quién era el remitente. Allí, para mi absoluta perplejidad, descubrí mi propio nombre y mi propia dirección. No sólo eso, sino que estos datos estaban impresos en una etiqueta de dirección personal (una de esas etiquetas que se pueden encargar en paquetes de doscientas y que se anuncian en las cajas de cerillas). La ortografía de mi nombre era correcta, la dirección era mi dirección, pero el hecho era (y lo sigue siendo) que nunca he tenido ni he encargado en mi vida un paquete de etiquetas con mi dirección impresa.

Dentro del sobre había una carta mecanografiada a un solo espacio que empezaba así: «Querido Robert, en respuesta a tu carta del 15 de julio de 1989 debo decirte que, como otros autores, a menudo recibo cartas sobre mi obra». Luego, en un estilo rimbombante y pretencioso, plagado de citas de filósofos franceses y rebosante de vanidad y autosatisfacción, el autor de la carta elogiaba a «Robert» por las ideas que había desarrollado sobre uno de mis libros en un curso universitario sobre novela contemporánea. Era una carta despreciable, la clase de carta que jamás se me hubiera ocurrido escribirle a nadie, y, sin embargo, estaba firmada con mi nombre. La letra no se parecía a la mía, pero eso no me consolaba. Alguien estaba intentando hacerse pasar por mí, y, por lo que sé, lo sigue intentando.

Un amigo me sugirió que era un ejemplo de «arte por correo». Sabiendo que la carta no podía llegarle a Robert Morgan (puesto que tal persona no existe), en realidad el autor de la carta me estaba enviando a mí sus comentarios. Pero esto hubiera implicado una confianza injustificada en el servicio de Correos de Estados Unidos, y dudo que alguien que se ha dado el trabajo de encargar en mi nombre etiquetas de dirección y de ponerse a escribir una carta tan arrogante y altisonante pudiera dejar algo al azar. ¿O sí? Quizá los perversos listillos de este mundo creen que todo saldrá siempre como ellos

quieren.

Tengo pocas esperanzas de resolver algún día este pequeño misterio. El bromista ha borrado hábilmente sus huellas, y no ha vuelto a dar señales de vida. Lo que no acabo de entender de mi propia actitud es que nunca he tirado la carta, aunque sigue dándome escalofríos cada vez que la miro. Un hombre sensato la habría tirado a la basura. En vez de eso, por razones que no comprendo, la conservo en mi mesa de trabajo desde hace tres años, y he dejado que se convirtiera en un objeto más, permanente, entre mis plumas, cuadernos y gomas de borrar. Quizá la conservo como un monumento a mi propia locura. Quizá sea el medio de recordarme que no sé nada, que el mundo en el que vivo no dejará nunca de escapárseme.

9

Uno de mis mejores amigos es un poeta francés que se llama C. Hace ya más de veinte años que nos conocemos, y, aunque no nos vemos muy a menudo (él vive en París y yo en Nueva York), seguimos manteniendo una estrecha relación. Es una relación fraternal, como si en una vida anterior hubiéramos sido de verdad hermanos.

C. es un hombre muy contradictorio. Se abre al mundo y a la vez se aísla del mundo: es una figura carismática con multitud de amigos en todas partes (legendaria por su amabilidad, su humor y su conversación chispeante), y, sin embargo, ha sido herido por la vida, y le cuesta un auténtico esfuerzo enfrentarse a las tareas sencillas que la mayoría de la gente da por resueltas. Poeta excepcionalmente dotado y pensador de la poesía, C. sufre, sin embargo, frecuentes bloqueos en su trabajo de escritor, rachas patológicas de desconfianza en sí mismo, y, cosa sorprendente (para alguien tan generoso, tan totalmente desprovisto de mezquindad), es capaz de rencores y rencillas interminables, generalmente por una tontería o por algún principio abstracto. Nadie es tan universalmente admirado como C., nadie posee más talento, nadie se erige con mayor facilidad en el centro de atención, y, sin embargo, siempre ha hecho todo lo que ha podido para estar al margen. Desde que se separó de su mujer hace muchos años, ha vivido solo en una serie de pequeños apartamentos de una habitación subsistiendo prácticamente sin dinero con empleos efímeros y esporádicos, publicando poco y rehusando escribir una sola palabra de crítica literaria, aunque lo lea todo y sepa más de poesía contemporánea que ninguna otra persona en Francia. Para los que lo queremos (y somos muchos), C. es a menudo motivo de inquietud. En la medida en que lo respetamos y deseamos su bien, también nos preocupamos por él.

Tuvo una infancia difícil. No puedo decir hasta qué punto eso lo explica todo, pero no deberíamos pasar por alto los hechos. Parece que su padre se fue con otra mujer cuando C. era pequeño, y mi amigo se crio con su madre, hijo único sin una vida familiar digna de este nombre. Nunca he conocido a la madre de C., pero, según todos los indicios, tiene un carácter extraño. Durante la infancia y la adolescencia de C., fue de amor en amor, cada vez con un hombre más joven. En la época en que C. abandonó su casa para ingresar en el ejército a la edad de veintiún años, el novio de su madre apenas era mayor que él. En los últimos años, el objetivo principal de su vida ha sido una campaña a favor de la canonización de un sacerdote italiano

(cuyo nombre se me escapa ahora). Asedió a las autoridades católicas con un sinfín de cartas en defensa de la santidad de ese individuo, e incluso llegó a encargar a un artista una estatua a tamaño natural del cura: todavía se alza en su jardín como perdurable testimonio de su causa.

Aunque no tiene hijos, hace siete u ocho años que C. se ha convertido en una especie de pseudopadre. Después de una pelea con su amiga (durante la que temporalmente se separaron), ésta mantuvo una breve relación con otro hombre y se quedó embarazada. La relación terminó enseguida, pero ella decidió tener el hijo. Nació una niña, y, aunque C. no es su verdadero padre, se ha dedicado a ella desde el día de su nacimiento y la adora como si fuera de su propia sangre.

Hace aproximadamente cuatro años, C. fue un día a ver a un amigo. En el apartamento había un Minitel, un pequeño ordenador que distribuye gratis la compañía telefónica francesa. Entre otras cosas, el Minitel contiene la dirección y el número de teléfono de todos los abonados de Francia. Cuando C. jugaba con el nuevo aparato de su amigo, se le ocurrió de repente buscar la dirección de su padre. La encontró en Lyon. Cuando aquel día volvió a casa, metió uno de sus libros en un sobre y lo envió a la dirección de Lyon: era el primer contacto que entablaba con su padre en más de cuarenta años. No le encontraba sentido a lo que estaba haciendo. Jamás se le había ocurrido que quisiera hacer una cosa así, antes de ver que estaba haciéndola.

Esa misma noche, coincidió en un café con una amiga —una psicoanalista— y le contó esos actos extraños e impremeditados. Le dijo que era como si hubiera sentido la llamada de su padre, como si una fuerza misteriosa se hubiera desencadenado en su interior. Teniendo en cuenta que no se acordaba en absoluto de aquel hombre, ni siquiera podía conjeturar cuándo se habían visto por última vez.

La psicoanalista reflexionó un instante y preguntó: «¿Qué edad tiene L.?». Se refería a la hija de la novia de C.

—Tres años y medio —contestó C.

—No estoy segura —dijo la mujer—, pero apostaría cualquier cosa a que tenías tres años y medio la última vez que viste a tu padre. Te lo digo porque quieres mucho a L. Es muy intensa tu identificación con L., y estás reviviendo tu vida a través de L.

Varios días después, llegó de Lyon una respuesta: una carta cariñosa y verdaderamente amable del padre de C. Después de darle las gracias a C. por el libro, hablaba de lo orgulloso que es taba de saber que su hijo era escritor. Por pura coincidencia, añadía, había echado al correo el paquete el día de su cumpleaños, y el simbolismo de ese gesto lo había emocionado mucho.

Nada cuadraba con las historias que C. había oído en su infancia. Según su madre, su padre era un monstruo de egoísmo que la había abandonado por una cualquiera y nunca se había preocupado por su hijo. C. había creído tales historias, y había evitado cualquier contacto con su padre. Ahora, a la vista de la carta, ya no sabía qué creer.

Decidió contestar la carta. El tono de su respuesta era precavido, pero al menos era una respuesta. Días después recibía de nuevo respuesta: la segunda carta era tan cariñosa y amable como la primera. C. y su padre empezaron a escribirse. Se escribieron durante un par de meses, y un día C. pensó en la posibilidad de viajar a Lyon para encontrarse con su padre cara a cara.

Antes de que pudiera hacer planes definitivos, recibió una carta de la mujer de su padre que le informaba de que éste había muerto. Le decía que durante los últimos años la salud de su padre había sido mala, pero que el reciente intercambio de cartas con C. lo había hecho muy feliz, y sus últimos días habían rebosado alegría y optimismo.

Me enteré entonces de los cambios increíbles que habían tenido lugar en la vida de C. En el tren de París a Lyon (iba a visitar a su madrastra por primera vez), me escribió una carta que resumía a grandes rasgos la historia de los últimos meses. Su letra reflejaba cada sacudida de los raíles, como si la velocidad del tren fuera la imagen exacta de las ideas que le bullían en la cabeza. Como me decía en la carta: «Tengo la sensación de haberme convertido en un personaje de alguna de tus novelas».

La mujer de su padre no pudo ser más cordial con él durante su visita. C. averiguó, entre otras cosas, que su padre había sufrido un ataque al corazón la mañana de su último cumpleaños (el mismo día que C. había buscado su dirección en el Minitel), y que, sí, C. tenía exactamente tres años y medio cuando sus padres se divorciaron. Su madrastra le contó entonces la historia de su vida según el punto de vista de su padre, que contradecía todo lo que su madre le había contado. En esta versión, era su madre la que había abandonado a su

padre; era su madre la que había prohibido que su padre lo viera; era su madre la que había matado a disgustos a su padre. Su madrastra le contó a C. que, cuando era niño, su padre iba al colegio para verlo a través de la verja. C. recordaba a aquel hombre, que, sin saber quién era, le había dado miedo.

Entonces la vida de C. se convirtió en dos vidas: existían una Versión A y una Versión B, y las dos eran su historia. Había vivido las dos en igual medida, dos verdades que se anulaban mutuamente, y desde el principio, sin saberlo, había estado atrapado entre las dos.

Su padre había tenido una pequeña papelería (el típico surtido de papel y material de escritorio, junto a un servicio de alquiler de libros baratos). El negocio le había dado poco más que para vivir, así que dejó una herencia muy modesta. Las cantidades no tienen importancia. Lo significativo es que la madrastra de C. (ya una anciana) insistió en que se repartieran a medias el dinero. Nada en el testamento la obligaba a hacerlo y, moralmente hablando, no tenía ninguna necesidad de renunciar a un solo céntimo de los ahorros de su marido. Lo hizo porque lo deseaba, porque era más feliz compartiendo el dinero que guardándoselo para ella.

10

Cuando pienso en la amistad, sobre todo en cómo algunas amistades duran y otras no, me acuerdo de que, desde que tengo carnet de conducir, sólo se me han pinchado las ruedas del coche cuatro veces, y las cuatro veces me acompañaba la misma persona (en tres países distintos, y en un período de ocho o nueve años). J. era un amigo del colegio y, aunque siempre hubo una sombra de incomodidad e incompatibilidad en nuestras relaciones, durante cierto tiempo fuimos íntimos amigos. Una primavera, antes de terminar la carrera, cogimos la vieja furgoneta de mi padre y nos fuimos a los parajes desiertos de Quebec. Las estaciones se suceden con mayor lentitud en esa zona del mundo, y todavía duraba el invierno. El primer neumático pinchado no supuso ningún problema (llevábamos rueda de repuesto), pero cuando, menos de una hora después, reventó el segundo, nos quedamos desamparados en aquel territorio glacial y desolador prácticamente todo el día. Entonces no le di ninguna importancia al incidente, sólo un caso de mala suerte, pero, cuatro o cinco años después, cuando J. fue a Francia para visitar la casa en la que L. y yo trabajábamos como guardas (apático y deprimido, en un estado deplorable de autocompasión, incapaz de darse cuenta de que abusaba de nuestra hospitalidad), ocurrió exactamente lo mismo. Habíamos ido a pasar el día a Aix-en-Provence (a unas dos horas de camino) y volvíamos de noche por una oscura carretera comarcal, cuando sufrimos otro pinchazo. Pensé que era una simple coincidencia, y me olvidé del asunto. Pero entonces, cuatro años después, en los meses finales de mi matrimonio con L., J. volvió a visitarnos, esta vez en el estado de Nueva York, donde L. y yo vivíamos con Daniel, casi recién nacido. En un momento determinado, J. y yo cogimos el coche para ir a comprar la cena. Saqué el coche del garaje, di la vuelta en el camino de tierra lleno de baches, y avancé hasta la carretera para mirar a la izquierda, a la derecha y a la izquierda antes de seguir adelante. Y entonces, cuando esperaba que pasara un coche, oí el silbido inconfundible del aire al escaparse. Otro neumático se había pinchado, y esta vez ni siquiera nos habíamos alejado de casa. J. y yo nos echamos a reír, desde luego, pero la verdad es que nuestra amistad nunca se recuperó de aquel cuarto neumático pinchado. No digo que las ruedas pinchadas tuvieran la culpa de nuestro distanciamiento, pero, malignamente, son el emblema de cómo han sido siempre nuestras relaciones, el signo de alguna sutil maldición. No quiero exagerar, pero, aún hoy, no consigo convencerme de que esos neumáticos pinchados no signifiquen algo. El caso es que J. y yo dejamos de vernos, y no hemos vuelto a hablar

desde hace diez años.

11

Volví a París unos días en 1990. Una tarde pasé por el despacho de una amiga para saludarla, y me presentaron a una checa, más cerca de los cincuenta que de los cuarenta años, una historiadora de arte amiga de mi amiga. Me acuerdo de que era una persona atractiva y alegre, pero, como estaba a punto de irse cuando llegué, apenas si coincidimos cinco o diez minutos. Como suele ocurrir en tales situaciones, no hablamos de nada importante: una ciudad norteamericana que los dos conocíamos, el tema de un libro que estaba leyendo, el tiempo que hacía. Luego nos dimos la mano, cruzó la puerta y nunca he vuelto a verla.

Cuando se fue, la amiga que había ido a visitar se retrepó en su asiento y me preguntó:

—¿Quieres oír una buena historia?

—Desde luego —le respondí—. Las buenas historias siempre me interesan.

—Quiero mucho a mi amiga —continuó—, así que no te llames a engaño. No voy a contarte chismes. Pero creo que tienes derecho a saber esto.

—¿Estás segura?

—Sí, estoy segura. Aunque debes prometerme una cosa: si escribieras alguna vez esta historia, no citarías ningún nombre.

—Te lo prometo —le dije.

Y así mi amiga me contó el secreto. De principio a fin, no tardó más de tres minutos en contarme la historia que voy a contar ahora.

La mujer que yo acababa de conocer había nacido en Praga durante la guerra. Era muy pequeña cuando hicieron prisionero a su padre, lo enrolaron a la fuerza en el ejército alemán y lo mandaron al frente ruso. Su madre y ella no volvieron a saber de él. No recibieron ninguna carta, ni noticias de si estaba vivo o muerto, nada. La guerra se lo había tragado: desapareció sin dejar rastro.

Pasaron los años. La joven creció. Acabó sus estudios en la universidad y llegó a ser profesora de Historia del Arte. Según mi

amiga, tuvo problemas con las autoridades a finales de los sesenta, durante la invasión soviética, pero no precisó qué tipo de problemas. No son difíciles de imaginar, por las historias que conozco sobre lo que les sucedió a otros durante ese período.

Un día le permitieron volver a la enseñanza. En una de sus clases había, por un programa de intercambios, un estudiante de Alemania del Este. El estudiante y ella se enamoraron y acabaron casándose.

Poco tiempo después de la boda, llegó un telegrama que anunciaba la muerte del padre de su marido. Al día siguiente, su marido y ella viajaron a Alemania del Este para asistir al funeral. Una vez allí, no sé en qué ciudad, se enteró de que su difunto suegro había nacido en Checoslovaquia. Durante la guerra los nazis lo hicieron prisionero, lo enrolaron a la fuerza en su ejército y lo mandaron al frente ruso. Había conseguido sobrevivir milagrosamente. En lugar de regresar a Checoslovaquia después de la guerra, se había quedado en Alemania bajo un nombre nuevo, se había casado con una alemana, y allí había vivido con su nueva familia hasta el día de su muerte. La guerra le había dado la oportunidad de volver a empezar, y parece que nunca se había arrepentido.

Cuando la amiga de mi amiga preguntó cuál había sido su nombre en Checoslovaquia, comprendió que era su padre.

Esto significaba, desde luego, que, en tanto que el padre de su marido era el mismo hombre, el hombre con el que se había casado era también su hermano.

12

Una tarde de hace muchos años a mi padre se le caló el coche en un semáforo en rojo. Se había desencadenado una terrible tormenta y, en el preciso momento en que el motor fallaba, un rayo alcanzó un gran árbol de la calle. El tronco del árbol se partió en dos y, cuando mi padre se esforzaba en volver a arrancar el motor (sin darse cuenta de que la mitad superior del árbol estaba a punto de desprenderse), el conductor del coche que lo seguía, viendo lo que iba a suceder, pisó el acelerador y empujó el coche de mi padre más allá del cruce. Un instante después, el árbol se estrellaba contra el suelo, en el sitio exacto que había ocupado el coche de mi padre. Lo que estuvo a punto de convertirse en su final, milagrosamente no pasó de ser una anécdota en la historia inacabada de su vida.

Un año o dos más tarde, mi padre estaba trabajando en el tejado de un edificio en Nueva Jersey. No sé cómo (yo no estaba presente), resbaló del alero y se precipitó al vacío. Otra vez iba de cabeza al desastre, y otra vez se salvó. Un tendedero frenó su caída, y escapó del accidente con apenas unos chichones y algunas magulladuras. Ni siquiera una conmoción. Ni siquiera un hueso roto.

Ese mismo año nuestros vecinos de enfrente encargaron a dos hombres que pintaran su casa. Uno de los trabajadores se cayó del tejado y se mató.

Resulta que la niña que vivía en aquella casa era la mejor amiga de mi hermana. Una noche de invierno, fueron juntas a una fiesta de disfraces (tenían seis o siete años, y yo tenía nueve o diez). Mi padre había quedado en recogerlas después de la fiesta, y, a la hora convenida, yo lo acompañé en el coche. Aquella noche hacía un frío que pelaba, y las calles estaban cubiertas por traicioneras capas de hielo. Mi padre condujo con prudencia, e hicimos sin problemas el trayecto de ida y vuelta. Pero cuando nos detuvimos frente a la casa de la niña, de repente se desencadenó una serie de acontecimientos inverosímiles.

La amiga de mi hermana iba disfrazada de princesa de cuento de hadas. Para completar el disfraz, había cogido un par de zapatos de tacón de su madre, y, como le bailaban los pies en aquellos zapatos, cada paso que daba se convertía en una aventura. Mi padre paró el coche y se apeó para acompañarla hasta su puerta. Yo iba detrás con las chicas, y, para dejar salir a la amiga de mi hermana, me tuve que

bajar primero. Me recuerdo de pie en la acera mientras ella conseguía salir, y, en el momento en que la niña sacaba el pie, noté que el coche se deslizaba lentamente marcha atrás, quizá por el hielo, quizá porque mi padre había olvidado echar el freno de mano (no lo sé); pero, antes de que pudiera avisar a mi padre de lo que pasaba, la amiga de mi hermana apoyó en la acera los tacones de su madre y se resbaló. Cayó bajo el coche —que seguía moviéndose—, estaba a punto de morir aplastada por las ruedas del Chevrolet de mi padre. Por lo que puedo recordar, no hizo el menor ruido. Sin pararme a pensar me agaché, le cogí con fuerza la mano derecha y de un tirón la subí a la acera. Un instante después, mi padre notó por fin que el coche se movía. Saltó al asiento del conductor, puso el freno y detuvo el coche. Desde el principio hasta el final, la cadena completa de desgracias no debió de durar más de ocho o diez segundos.

Durante años he tenido la sensación de que éste había sido el momento más hermoso de mi vida. Había salvado la vida de una persona, y, retrospectivamente, siempre me ha sorprendido la rapidez con que reaccioné, la seguridad de mis movimientos en aquella situación crítica. Volvía a imaginarme el salvamento una y otra vez; una y otra vez revivía la sensación de sacar a la niña de debajo del coche.

Un par de años después de aquella noche, nuestra familia se mudó de casa. Mi hermana perdió el contacto con su amiga, y yo no volví a verla hasta quince años más tarde.

Era junio, y mi hermana y yo habíamos vuelto a la ciudad a pasar unos días. Por casualidad su antigua amiga apareció y nos saludó. Había crecido mucho, ahora era una joven de veintidós años recién licenciada, y debo decir que sentí un cierto orgullo al ver que había llegado a adulta sana y salva. Sin darle importancia, hice alusión a la noche en que la había sacado de debajo del coche. Tenía curiosidad por saber cómo recordaba su encuentro con la muerte, pero por la expresión de su cara cuando le hice la pregunta era evidente que no recordaba nada. Una mirada vaga. Un leve fruncimiento de cejas. Un encogimiento de hombros. ¡No recordaba nada!

Entonces me di cuenta de que no se había enterado de que el coche se movía. Ni siquiera se había enterado de que estaba en peligro. Todo el incidente había durado lo que dura un relámpago: diez segundos de su vida, un intervalo sin consecuencias, que no había dejado en ella el menor rastro. Para mí, sin embargo, aquellos segundos habían sido una experiencia definitiva, un acontecimiento extraordinario de mi historia íntima. Lo que más me asombra es

admitir que estoy hablando de algo que sucedió en 1956 o 1957, y que la niña de aquella noche tiene ahora más de cuarenta años.

13

Un número equivocado inspiró mi primera novela. Una tarde estaba solo en mi apartamento de Brooklyn, intentando trabajar en mi escritorio, cuando sonó el teléfono. Si no me engaño, era la primavera de 1980, no muchos días después de que encontrara la moneda de diez centavos frente al Shea Stadium.

Descolgué, y al otro lado de la línea un hombre me preguntó si hablaba con la Agencia de Detectives Pinkerton. Le dije que no, que se había equivocado de número, y colgué. Luego volví a mi trabajo y me olvidé de la llamada.

El teléfono volvió a sonar la tarde siguiente. Resultó que era el mismo individuo y me hacía la misma pregunta que el día anterior: «¿Agencia Pinkerton?». Volví a decirle que no, volví a colgar. Pero esta vez me quedé pensando qué hubiera sucedido si le hubiera respondido que sí. ¿Y si me hubiera hecho pasar por un detective de la Agencia Pinkerton?, me preguntaba. ¿Qué habría sucedido si me hubiera encargado del caso?

A decir verdad, sentí que había desperdiciado una oportunidad única. Si ese individuo volviera a llamar, me dije, por lo menos hablaría un poco con él e intentaría averiguar qué quería. Esperé a que el teléfono sonara otra vez, pero la tercera llamada nunca se produjo.

Después de aquello, empecé a darle vueltas a la cabeza, y poco a poco se me abrió un mundo lleno de posibilidades. Cuando me senté a escribir *Ciudad de cristal* un año después, el número equivocado se había transformado en el suceso crucial del libro, el error que pone en marcha toda la historia. Un hombre llamado Quinn recibe una llamada telefónica de alguien que quiere hablar con Paul Auster, detective privado. Tal y como yo hice, Quinn responde que se han equivocado de número. A la noche siguiente, pasa exactamente lo mismo: Quinn cuelga otra vez. Pero, al contrario que yo, Quinn tiene otra oportunidad. Cuando el teléfono suena la tercera noche, Quinn le sigue el juego al que llama, y se hace cargo de la investigación. Sí, dice, yo soy Paul Auster: entonces comienza la locura.

Quería, sobre todo, permanecer fiel a mi primer impulso. Si no me ceñía estrictamente a la verdad de los hechos, escribir ese libro carecía de sentido. Así que debía implicarme en el desarrollo de la historia (o implicar a alguien que se me pareciera, que se llamara

como yo), y escribir sobre detectives que no eran detectives, sobre suplantación de personalidad, sobre misterios irresolubles. Para bien o para mal, sentí que no tenía elección.

Muy bien. Terminé el libro hace diez años, y desde entonces me he dedicado a otros proyectos, otras ideas, otros libros. Pero, hace menos de dos meses, descubrí que los libros no se terminan nunca, que es posible que las historias continúen escribiéndose a sí mismas sin autor.

Estaba solo en mi apartamento de Brooklyn aquella tarde, intentando trabajar ante mi escritorio, cuando el teléfono sonó. Era un apartamento distinto del que tenía en 1980: otro apartamento con otro número de teléfono. Descolgué el auricular y, al otro lado de la línea, un hombre me preguntó si podía hablar con el señor Quinn. Tenía acento español y no reconocí su voz. Por un momento pensé que era un amigo que quería tomarme el pelo. «¿El señor Quinn?», dije. «¿Es una broma o qué?».

No, no era una broma. Aquel hombre llamaba completamente en serio. Quería hablar con el señor Quinn, y me rogaba que le pasara el teléfono. Le pedí, para estar seguro, que me deletreara el nombre. Tenía un acento muy fuerte, y yo esperaba que quisiera hablar con el señor Queen. Pero no tuve tanta suerte: «Q-U-I-N-N», respondió el hombre. Me asusté y, durante unos segundos, no pude articular palabra. «Lo siento», dije por fin, «aquí no vive ningún señor Quinn. Se ha equivocado de número». El hombre se disculpó por haberme molestado y colgamos.

Esto ha sucedido de verdad. Como todo lo que he escrito en este cuaderno rojo, es una historia verdadera.

1992

¿Por qué escribir?

1

Una amiga alemana me narra las circunstancias que precedieron al nacimiento de sus dos hijas.

Hace diecinueve años, A., que estaba embarazada y había salido de cuentas hacía dos semanas, se sentó en el sofá de su salón y encendió el televisor. Quiso la suerte que aparecieran los títulos de crédito de una película que estaba empezando. Se trataba de *Historia de una monja*, un drama hollywoodense de los años cincuenta protagonizado por Audrey Hepburn. Contenta por haber encontrado esa distracción, A. se arrellanó para mirar la película, y de inmediato quedó embelesada por ella. A mitad de película se puso de parto. Su marido la llevó en coche al hospital, y jamás llegó a averiguar cómo acababa la cinta.

Tres años después, estando embarazada de su segunda hija, A. se sentó en el sofá y volvió a encender el televisor. De nuevo ponían una película, y otra vez era la *Historia de una monja*, con Audrey Hepburn. Pero lo más extraordinario (y A. puso mucho énfasis en ese punto) fue que la película estaba en el preciso momento en que había dejado de verla tres años antes. En aquella ocasión la vio hasta el final. Menos de quince minutos después de que acabara, rompió aguas, y se dirigió al hospital a dar a luz a su segunda hija.

A. no tuvo más hijos. El primer parto fue en extremo difícil (mi amiga casi no lo cuenta, y después pasó muchos meses enferma), pero el segundo fue rápido y sin complicaciones de ningún tipo.

2

Hace cinco años, pasé el verano en Vermont con mi esposa y mis hijos; alquilamos una vieja y aislada granja en la cumbre de una montaña. Un día, una mujer del pueblo vecino se detuvo a visitarnos acompañada de sus dos hijos: una niña de cuatro años y un niño de dieciocho meses. Mi hija Sophie acababa de cumplir tres, y ella y la niña disfrutaban de poder jugar juntas. Mi esposa y yo nos sentamos en la cocina con nuestra invitada, y los niños salieron fuera a divertirse.

Al cabo de cinco minutos, oímos un estrépito. El pequeño había entrado en el vestíbulo principal, situado al otro extremo de la casa, y como mi mujer había colocado allí un jarrón con flores no hacía ni dos horas, no era difícil imaginar lo que había pasado. Ni siquiera tuve que mirar para saber que el suelo estaba cubierto de vidrios rotos y charquitos de agua, además de los tallos y pétalos de una docena de flores desperdigadas.

Me enfadé. Malditos críos, me dije. Malditos padres, con sus malditos y torpes críos. ¿Quién les da derecho a ir de visita sin llamar antes?

Le dije a mi esposa que limpiaría aquel desastre, y así ella y nuestra visita podrían continuar su conversación. Agarré la escoba, el recogedor y unas servilletas de papel, y me dirigí a la parte delantera de la casa.

Mi esposa había colocado las flores sobre un baúl de madera que estaba justo debajo del pasamanos de la escalera. Ésta era especialmente estrecha y empinada, y había una ventana a no más de un metro del pie de la escalera. Menciono estos datos geográficos porque son importantes. La situación de cada cosa guarda una relación muy estrecha con lo que pasó a continuación.

Mientras estaba limpiando aquel estropicio, mi hija salió corriendo de su habitación, que se hallaba en el descansillo de la segunda planta. Yo es taba lo bastante cerca del pie de la escalera para poder verla (un par de pasos más atrás, y habría quedado oculta a mis ojos), y en ese fugaz momento vi que tenía esa expresión de júbilo, de absoluta felicidad, que ha llenado mis años de madurez de una tremenda alegría. Entonces, al cabo de un instante, antes de que pudiera decirle hola, tropezó. La punta de su zapatilla de deportes se dobló contra el suelo, y así, sin más, sin previo aviso ni darle tiempo a

gritar, salió volando por los aires. No estoy diciendo que cayera o rodara o rebotara por los escalones. Lo que quiero decir es que estaba volando. El impacto del traspié la había lanzado por el espacio, y por la trayectoria del vuelo me di cuenta de que se dirigía directamente a la ventana.

¿Qué hice? No sé qué hice. Cuando la vi tropezar yo me encontraba en un lugar desde el que no podía hacer nada, pero cuando ella se hallaba a mitad de camino entre el descansillo y la ventana, yo ya había llegado al peldaño inferior de la escalera. ¿Cómo llegué allí? Debía de mediar menos de un metro de distancia, pero parece imposible cubrir esa distancia en un intervalo tan breve: una milésima de milésima de fracción de segundo. Sin embargo, yo estaba allí, y en el momento en que llegué a ese lugar levanté la vista, abrí los brazos y la atrapé.

3

Yo tenía catorce años. Era el tercer año seguido que mis padres me enviaban a un campamento de verano en el estado de Nueva York. Allí pasaba la mayor parte del tiempo jugando al baloncesto y al béisbol, pero como era un campamento mixto también había otras actividades: veladas «sociales», los primeros magreos con chicas, incursiones para cazar bragas, las tonterías adolescentes de costumbre. También recuerdo que fumábamos cigarrillos baratos a escondidas, que aprendíamos a doblar la sábana de encima de la cama de tal manera que la víctima, al meterse dentro, quedaba con las piernas atrapadas, y que hacíamos grandes batallas con globos llenos de agua.

Nada de esto es importante. Simplemente quiero subrayar que los catorce años puede ser una edad muy vulnerable. Ya no eres un niño, pero tampoco un adulto, y vas rebotando entre lo que eres y lo que estás a punto de ser. En mi caso, aún era lo bastante joven para pensar que tenía posibilidades de llegar a jugar en la liga profesional, pero lo bastante mayor para cuestionar la existencia de Dios. Había leído el *Manifiesto comunista*, aunque aún me gustaba ver los dibujos animados del sábado por la mañana. Cada vez que veía mi cara en el espejo, me parecía estar viendo a otra persona.

En mi grupo había dieciséis o dieciocho chicos. Casi todos llevábamos juntos varios años, pero aquel verano se nos habían unido algunos recién llegados. Uno se llamaba Ralph. Era un chico tranquilo, que no demostraba mucho entusiasmo por hacer regates con la pelota de baloncesto ni practicar lanzamientos con la de béisbol, y aunque no es que nadie se las hiciera pasar canutas, le costaba un poco integrarse. Aquel año había suspendido un par de asignaturas, y casi todo el tiempo que tenía libre lo pasaba tomando clases particulares con uno de los monitores. Era una pena, y a mí me daba un poco de lástima, pero tampoco demasiada, no la suficiente como para hacerme perder el sueño.

Los monitores eran todos estudiantes de la Universidad de Nueva York, y originarios de Brooklyn y Queens. Chicos ocurrentes que jugaban al baloncesto y que en el futuro serían dentistas, contables y maestros; chavales de ciudad hasta la médula. La parafernalia de lo que es un campamento de verano tradicional les era tan ajena como la IRT[14] para un granjero de Iowa. Las canoas, los acolladores, el escalar montañas, montar tiendas de campaña, cantar alrededor de un fuego de campamento, eran cosas que no se hallaban

entre el inventario de sus intereses. Eran capaces de instruirnos en cómo hacer un bloqueo o luchar por un rebote, pero por lo demás se dedicaban a alborotar y a contar chistes.

Imaginaos nuestra sorpresa, entonces, cuando, una tarde, nuestro monitor anunció que íbamos a dar un paseo por el bosque. Le había venido esa inspiración, y no iba a permitir que nadie le hiciera cambiar de idea. Ya está bien de baloncesto, dijo. Estamos en plena naturaleza, y ya va siendo hora de que la aprovechemos y demostremos que sabemos ir de acampada… o algo parecido. Y así, después del período de descanso que seguía al almuerzo, todo el grupo de dieciséis o dieciocho muchachos, junto con dos o tres monitores, puso rumbo al bosque.

Era finales de julio de 1961. Recuerdo que todos estábamos bastante animados, y después de caminar una media hora casi todo el mundo estaba de acuerdo en que aquella excursión había sido una buena idea. Nadie llevaba brújula, por supuesto, ni tenía la más remota idea de adónde nos dirigíamos, pero lo estábamos pasando en grande, y si acabábamos perdiéndonos, ¿qué más daba? Tarde o temprano encontraríamos el camino de vuelta.

Entonces se puso a llover. Al principio casi ni nos dimos cuenta, apenas cuatro gotas entre las hojas y las ramas, nada preocupante. Seguimos caminando, pues no íbamos a permitir que una llovizna insignificante nos estropeara la diversión, pero al cabo de pocos minutos comenzó a caer un buen chaparrón. Todos acabamos empapados, y los monitores decidieron dar media vuelta y regresar. El único problema era que nadie sabía dónde estaba el campamento. El bosque era espeso, poblado de racimos de árboles y arbustos espinosos, y habíamos caminado sin rumbo, cambiando bruscamente de dirección siempre que aparecía algún obstáculo en el camino. Y, para colmo, la visibilidad era cada vez menor. Primero porque el bosque era oscuro, y luego por la lluvia que caía y por lo negro que estaba el cielo: parecía que fuera de noche, y no las tres o las cuatro de la tarde.

Llegaron los relámpagos. Y enseguida, los truenos. La tormenta estaba justo encima de nosotros, y resultó ser una tormenta de verano de padre y muy señor mío. Jamás había visto ni he vuelto a ver nada semejante. La lluvia caía con tanta fuerza que hacía daño; cada vez que retumbaba un trueno, sentías el ruido vibrando en tu propio cuerpo. Inmediatamente después venía el rayo, y uno tras otro caían a nuestro alrededor como lanzas. Era como si las armas se materializaran de la nada: un súbito resplandor que lo volvía todo de

un vivo blanco espectral. Alcanzaron algunos árboles, y las ramas comenzaron a prender. Todo se oscurecía por un instante, a continuación se oía otro estrépito en el cielo, y el rayo regresaba por un lugar diferente.

Naturalmente, lo que nos asustaba eran los rayos. Habría sido de estúpidos no tener miedo, y, presa del pánico, intentábamos huir de ellos. Pero la tormenta cubría una gran extensión, y allí donde íbamos sólo encontrábamos más rayos. Era una huida en desbandada, una carrera en círculos. Entonces, de pronto, alguien divisó un claro en el bosque. Se inició una breve disputa acerca de si era más seguro permanecer en un espacio abierto o seguir bajo los árboles. Ganaron los que estaban a favor del claro, y hacia allí corrimos.

Era un pequeño prado, probablemente un pastizal perteneciente a algún granjero de la zona, y para llegar tuvimos que arrastrarnos bajo una alambrada. Uno a uno, nos pusimos barriga abajo y reptamos lentamente. Yo estaba en mitad de la línea, justo detrás de Ralph. En el momento en que él pasaba por debajo de la alambrada, hubo otro destello. Yo me hallaba a menos de un metro de él, pero como la lluvia me azotaba los párpados, casi no veía lo que pasaba. Lo único que vi fue que Ralph había dejado de moverse. Me imaginé que había quedado aturdido, de modo que le adelanté. En cuanto estuve al otro lado, le agarré del brazo y le arrastré.

No sé cuánto permanecimos en aquel campo. Imagino que una hora, y ni la lluvia, ni los truenos ni los relámpagos cesaron un momento. Parecía una tormenta sacada de las páginas de la Biblia, y seguía y seguía, como si jamás fuera a acabar.

Dos o tres chicos estaban heridos —quizá les tocó un rayo, quizá simplemente fue el impacto del rayo al dar en la tierra junto a ellos—, y el prado comenzó a llenarse de lamentos. Otros chicos lloraban y rezaban. Y otros, con miedo en la voz, procuraban dar consejos sensatos. Desembarazaos de todo lo que sea metálico, decían, el metal atrae el rayo. Todos nos sacamos el cinturón y lo arrojamos bien lejos.

No recuerdo haber abierto la boca. No recuerdo haber llorado. Otro chico y yo intentábamos cuidar de Ralph. Seguía inconsciente. Le frotamos los brazos y las manos, le sujetamos la lengua para que no se la tragara, le dijimos palabras de ánimo. Al cabo de un rato, su piel comenzó a adquirir un tinte azul. El cuerpo estaba frío, pero a pesar de la acumulación de detalles ni se me ocurrió pensar que ya no volvería a levantarse. Yo sólo tenía catorce años, después de todo, ¿y

qué sabía? Jamás había visto un muerto.

Supongo que la culpa fue de la alambrada. Los otros chicos heridos por el rayo estaban como atontados, sintieron dolor en las extremidades durante una hora más o menos, y luego se recuperaron. Pero Ralph estaba bajo la alambrada cuando cayó el rayo, y quedó electrocutado en el acto.

Más tarde, cuando me dijeron que había muerto, me enteré de que tenía una quemadura de veinte centímetros en la espalda. Recuerdo que intenté asimilar esa noticia, y que me dije que la vida, para mí, nunca volvería a ser lo mismo. Y por extraño que parezca, ni se me ocurrió pensar en lo cerca que estaba de él cuando pasó aquello. No pensé: uno o dos segundos después, y me habría tocado a mí. Lo único que recordaba era que le había sujetado la lengua y le había mirado los dientes. La boca le formaba una leve mueca, y tenía los labios un tanto separados: yo me había pasado una hora mirándole la punta de los dientes. Treinta y cuatro años después, aún los recuerdo. Y sus ojos medio cerrados, medio abiertos. También los recuerdo.

4

No hace muchos años, recibí una carta de una mujer que vive en Bruselas. En ella me contaba la historia de un amigo suyo, un hombre al que conoce desde niña.

En 1940, este hombre se alistó en el ejército belga. Cuando ese mismo año el país cayó en manos de los alemanes lo capturaron y lo metieron en un campo de prisioneros. Permaneció allí hasta el fin de la guerra, en 1945.

A los prisioneros se les permitía escribirse con los colaboradores de la Cruz Roja de Bélgica. Al hombre, de manera arbitraria, se le asignó una amiga por correspondencia —una enfermera de la Cruz Roja de Bruselas—, y durante los cinco años siguientes él y esa mujer se estuvieron escribiendo cada mes. Con el tiempo se hicieron grandes amigos. Hubo un momento (no estoy seguro del todo de cómo ocurrió) en que se dieron cuenta de que aquello era más que amistad. Siguieron escribiéndose, cada vez con mayor intimidad, y al final se declararon su amor. ¿Era eso posible? Nunca se habían visto, no habían pasado ni un minuto el uno en compañía del otro.

Cuando la guerra acabó, el hombre fue liberado del campamento y regresó a Bruselas. Conoció a la enfermera, la enfermera le conoció a él, y ninguno quedó decepcionado. Poco después se casaron.

Pasaron los años. Tuvieron hijos, se hicieron mayores, y el mundo se volvió un poco distinto de lo que era. Su hijo acabó sus estudios en Bélgica y fue a Alemania a hacer un curso de posgrado. Allí, en la universidad, se enamoró de una joven alemana. Les escribió a sus padres y les dijo que pretendía casarse con ella.

Los padres del novio y la novia estaban de lo más felices. Las dos familias decidieron que tenían que conocerse, y el día señalado la familia alemana se presentó en Bruselas, en casa de la familia belga. Mientras el padre alemán entraba en el salón y el belga se levantaba para darle la bienvenida, los dos se miraron a los ojos y se reconocieron. Habían pasado muchos años, pero los dos sabían perfectamente quién era el otro. En una época de sus vidas, se habían visto cada día. El padre alemán había sido guardián del campo de prisioneros en el que el padre belga había pasado la guerra.

Como se apresuró a añadir la mujer que me escribió la carta, no había resentimiento entre ellos. Por monstruoso que pudiera haber sido el régimen alemán, durante aquellos cinco años el padre alemán no había hecho nada para enemistarse con el padre belga.

Sea como fuere, esos dos hombres son ahora dos grandes amigos. Y la mayor alegría de sus vidas es el nieto que tienen en común.

5

Yo tenía ocho años. En aquel momento de mi vida, nada me importaba más que el béisbol. Mi equipo era el New York Giants, y seguía las actividades de aquellos hombres de gorra naranja y negro con la devoción de un verdadero creyente. Incluso ahora, al recordar ese equipo que ya no existe, que jugaba en un estadio que ya no existe, soy capaz de recitar los nombres de casi todos los jugadores. Alvin Dark, Whitey Lockman, Don Mueller, Johnny Antonelli, Monte Irvin, Hoyt Wilhelm. Pero ninguno era tan grande, tan perfecto ni tan digno de veneración como Willie Mays, el incandescente *Say-Hey Kid*.

Aquella primavera me llevaron a mi primer partido de liga. Unos amigos de mi padre tenían asientos de tribuna en el Polo Grounds, y una noche de abril fui con mis padres y sus amigos a ver a los Giants contra los Milwakee Braves. No sé quién ganó, no recuerdo un solo detalle del partido, pero sí recuerdo que, cuando acabó, mis padres y sus amigos se quedaron charlando en sus asientos hasta que todos los espectadores se hubieron marchado. Se nos hizo tan tarde que tuvimos que cruzar el campo y salir por una de las puertas centrales, que era la única que estaba abierta. Y dio la casualidad de que esa salida estaba justo debajo de los vestuarios de los jugadores.

En el momento en que nos acercamos a la puerta, atisbé a Willie Mays. No había duda alguna de que era él. Se trataba de Willie Mays en persona, ya sin el uniforme del equipo, vestido con ropa de calle a menos de tres metros de mí. Conseguí que mis piernas me llevaran hacia él, y a continuación, haciendo acopio de todo mi valor, hice que las palabras me salieran de la boca:

—Señor Mays —le dije—, ¿podría firmarme un autógrafo?

Mays debía de tener unos veinticuatro años, pero fui incapaz de llamarle por su nombre de pila.

Su respuesta a mi pregunta fue brusca pero amigable.

—Claro, chaval —dijo—. ¿Tienes un lápiz?

Recuerdo que estaba tan lleno de vida, hasta tal punto rebosaba juventud y energía, que no dejaba de dar saltitos mientras hablaba.

Pero yo no llevaba lápiz, de modo que le pedí a mi padre si

podía prestarme el suyo. Él tampoco llevaba. Ni mi madre. Y resultó que los demás adultos tampoco.

El gran Willie Mays seguía allí, mirándome en silencio. Cuando quedó claro que no había nadie en el grupo que llevara nada con lo que escribir, se volvió hacia mí y se encogió de hombros.

—Lo siento, chaval —dijo—. Si no tienes lápiz, no puedo firmarte un autógrafo.

Y salió del estadio perdiéndose en la noche.

No quería llorar, pero las lágrimas empezaron a caerme por las mejillas, y no pude hacer nada para impedirlo. Y lo peor fue que seguí llorando en el coche hasta que llegamos a casa. Sí, estaba abatido, decepcionado, pero también irritado conmigo mismo por no ser capaz de controlar las lágrimas. No era ningún crío. Tenía ocho años, y se suponía que un muchacho de esa edad no debía llorar por algo así. No sólo no tenía el autógrafo de Willie Mays, sino que tampoco tenía nada más. La vida me había puesto a prueba, y yo no había sabido dar la talla.

Después de aquella noche, comencé a llevar un lápiz conmigo allí donde iba. Adquirí la costumbre de no salir de casa sin antes asegurarme de que llevaba un lápiz en el bolsillo. No es que planeara hacer nada con él, pero no quería que me pillaran otra vez desprevenido. En una ocasión ya me habían pillado con las manos vacías, y no iba a permitir que eso volviera a pasarme.

Cuando menos, los años me han enseñado esto: si llevas un lápiz en el bolsillo, hay bastantes posibilidades de que algún día te sientas tentado a utilizarlo.

Como me gusta decirles a mis hijos, así es como me hice escritor.

1995

Informe de un siniestro

1

Cuando A. era joven y vivía en San Francisco —justo cuando empezaba a abrirse camino en la vida—, pasó un período de desesperación en el que casi pierde la razón. En el lapso de pocas semanas, la echaron del trabajo, una de sus mejores amigas fue asesinada por unos ladrones que irrumpieron por la noche en su apartamento, y el adorado gato de A. se puso gravemente enfermo. No conozco la naturaleza exacta de la enfermedad, pero al parecer era mortal, y cuando A. llevó al gato al veterinario, éste le dijo que el animal moriría en un mes si no lo operaban. Ella le preguntó cuánto costaría la operación. El veterinario hizo las sumas correspondientes, y la cantidad ascendió a trescientos veintisiete dólares. A. no tenía tanto dinero. Su cuenta bancaria estaba casi a cero, y en los días posteriores iba de un lado a otro en un estado de extrema ansiedad, pensando en su amiga fallecida y en la imposible suma que precisaba para evitar que su gato muriera: trescientos veintisiete dólares.

Un día iba conduciendo por el barrio de La Misión y se detuvo en un semáforo en rojo. Su cuerpo estaba allí, pero tenía la mente en otra parte, y en el lugar que hay entremedio, ese pequeño espacio que nadie ha explorado a fondo, pero en el que todos vivimos a veces, oyó la voz de su amiga asesinada. *No te preocupes*, dijo la voz. *No te preocupes. Las cosas pronto mejorarán*. El semáforo se puso verde, pero A., aún bajo el hechizo de aquella alucinación auditiva, no se movió. Un instante después, un coche la embistió por detrás, rompiéndole una de las luces traseras y abollándole el parachoques. El hombre que conducía el coche apagó el motor, salió del coche y se acercó a A. Se disculpó por haber hecho algo tan estúpido. No, dijo A., ha sido culpa mía. El semáforo se ha puesto verde y no he arrancado. Pero el hombre insistió en que toda la culpa había sido suya. Cuando se enteró de que A. no tenía seguro contra accidentes (era demasiado pobre para poder permitirse ese lujo), se ofreció a pagarle los daños por lo que le había hecho al coche. Que le calculen cuánto costará, le dijo, y me envía la factura. Mi compañía de seguros correrá con los gastos. A. insistió en que él no era responsable del accidente, pero como éste no aceptaba un no por respuesta, A. finalmente cedió. Llevó el coche al taller de reparaciones y le pidió al mecánico que le hiciera

un presupuesto del coste de la reparación del parachoques y la luz trasera. Cuando A. regresó, varias horas después, le entregó el cálculo que había hecho. Centavo más o menos, la cantidad ascendía exactamente a trescientos veintisiete dólares.

2

W., mi amigo de San Francisco que me contó esta historia, lleva veinte años dirigiendo películas. Su último proyecto se basa en una novela que narra las aventuras de una madre y su hija adolescente. Es una obra de ficción, pero casi todo lo que se cuenta en el libro está sacado de la vida de la autora. Ésta, ahora ya adulta, fue en el pasado la adolescente del libro, y la madre del relato —que sigue con vida— era su verdadera madre.

La película de W. se rodó en Los Ángeles. Se contrató a una actriz famosa para interpretar el papel de la madre, y según lo que W. me contó cuando, hace poco, estuvo de visita en Nueva York, la filmación iba sobre ruedas, y la producción se acabaría en la fecha prevista. Sin embargo, cuando comenzaron a montar la película decidió que quería añadir unas cuantas escenas que, en su opinión, mejorarían mucho la historia. Una de ellas incluía un plano de la madre aparcando el coche en la calle de un barrio residencial. El encargado de las localizaciones anduvo buscando una calle adecuada, y al final escogió una, arbitrariamente, al parecer, pues todas las calles de Los Ángeles son más o menos iguales. La mañana del rodaje, W., la actriz, y el equipo de filmación se reunieron en la susodicha calle para rodar la escena. El coche que la actriz tenía que conducir estaba aparcado delante de una casa —no era una casa especial, sólo una de las casas que había en la calle—, y mientras mi amigo y su protagonista estaban en la acera discutiendo la escena y las distintas maneras de abordarla, la puerta de aquella casa se abrió de golpe y una mujer salió corriendo. Parecía reír y chillar al mismo tiempo. Distraídos por el alboroto, W. y la actriz dejaron de hablar. La mujer que reía y chillaba corría a través del césped de la casa, y se dirigía directamente hacia ellos. No sé qué extensión tenía ese césped. W. se olvidó de mencionar este detalle cuando me contó la historia, pero en mi imaginación lo veo bastante amplio, por lo que la mujer tuvo que recorrer una considerable distancia antes de llegar a la acera y anunciar quién era. Un momento así merece prolongarse, me parece —aunque sea sólo unos segundos—, pues lo que estaba a punto de ocurrir era tan inverosímil, tan descabellado, tan increíble, que uno desea saborearlo unos instantes antes de soltarlo. La mujer que corría a través del césped era la madre de la novelista. Era un personaje de ficción en el libro de su hija, y también su verdadera madre, y ahora, por puro accidente, estaba a punto de conocer a la mujer que interpretaba ese personaje de ficción en una película basada en el libro en el que su personaje había sido de hecho ella misma. Era

alguien real, pero también imaginario. Y la actriz que la interpretaba era también real e imaginaria. Aquella mañana las dos estaban allí, en la acera, pero eran sólo una. O quizá la misma dos veces. Según lo que me contó mi amigo, cuando las mujeres por fin comprendieron lo ocurrido, se abrazaron.

3

En septiembre del año pasado tuve que ir a pasar unos días a París, y mi editor me reservó una habitación en un pequeño hotel de la Orilla Izquierda. Es el hotel en el que aloja siempre a sus autores, y ya había estado en él varias veces. Aparte de su excelente ubicación —en mitad de un calle estrecha que va a parar al boulevard Saint-Germain—, no hay nada en ese hotel que sea ni remotamente interesante. Los precios son modestos, sus habitaciones exiguas, y no se menciona en ninguna guía. Los dueños son bastante agradables, pero no es más que un gris e insignificante establecimiento de tres al cuatro, y a excepción de un par de escritores americanos que tienen el mismo editor que yo, no he conocido a nadie que se haya alojado en él. Menciono este detalle porque el anonimato de este establecimiento desempeña un papel importante en la historia. A menos que uno se pare a pensar cuántos hoteles hay en París (que atrae más visitantes que ninguna otra ciudad del mundo), y luego considere cuántas habitaciones suman esos hoteles (miles, o decenas de miles), no comprenderá el alcance de lo que me ocurrió el año pasado.

Llegué tarde al hotel —más de una hora después de la hora prevista— y fui a registrarme. Inmediatamente después subí a mi habitación. Justo cuando introducía la llave en la cerradura, el teléfono comenzó a sonar. Entré, dejé caer mi equipaje al suelo y cogí el teléfono, que estaba empotrado en un hueco en la pared, justo al lado de la cama, más o menos al nivel del almohadón. Como el teléfono estaba orientado hacia la cama, el cable era corto y la única silla de la habitación quedaba fuera de mi alcance, tuve que sentarme en la cama para poder hablar. Así lo hice, y mientras charlaba con la persona que estaba al otro lado de la línea atisbé un trozo de papel bajo el escritorio, en el otro extremo del cuarto. De no haberme sentado allí, no lo habría visto. Las dimensiones de la habitación eran tan pequeñas que el espacio que quedaba entre el escritorio y el pie de la cama era poco más o menos de un metro. Mi ventajosa posición en la cabecera de la cama era el único lugar que ofrecía una perspectiva lo bastante a ras de suelo como para poder ver lo que había bajo el escritorio. Cuando acabé de hablar por teléfono, me levanté de la cama, me acuclillé bajo el escritorio y cogí el papel. Fue la curiosidad, desde luego, siempre la curiosidad, aunque no esperaba encontrarme nada fuera de lo normal. El papel resultó ser uno de esos impresos para recados que te deslizan bajo la puerta en los hoteles europeos. Para…, de parte de…, la fecha y la hora, y un espacio en blanco para el recado. El impreso estaba doblado en tríptico, y en letras

mayúsculas, en la parte exterior, se leía el nombre de uno de mis mejores amigos. No nos vemos mucho (O. vive en Canadá), pero juntos hemos tenido algunas experiencias memorables, y siempre hemos sentido el mayor afecto el uno por el otro. Ver su nombre en el impreso para recados me hizo muy feliz. Hacía tiempo que no hablábamos, y yo no tenía ni idea de que pudiera estar en París al mismo tiempo que yo. En aquellos primeros momentos de hallazgo e incomprensión, supuse que O., de algún modo, se había enterado de que yo iba a París y había llamado al hotel para dejar un recado. Lo habían llevado a mi habitación, pero la persona que lo había traído lo había dejado de manera descuidada al borde del escritorio, y de ahí había caído al suelo. O quizá a esa persona (¿la doncella?) se le había caído accidentalmente mientras preparaba la habitación para mi llegada. Pero ni una u otra explicación parecía verosímil. A no ser que alguien le hubiera dado una patada al papel después de que éste cayera al suelo, era imposible que hubiera quedado tan lejos del borde del escritorio. Estaba comenzando a reconsiderar mi hipótesis cuando se me ocurrió algo más importante. El nombre de O. estaba en la parte exterior del impreso. Si el recado hubiera sido para mí, habría sido mi nombre el que figurara allí. El nombre escrito en la parte exterior es el del destinatario, no el del remitente, y si mi nombre no estaba allí, lo más seguro es que no apareciera en ninguna otra parte. Desdoblé el papel y leí el recado. El remitente era alguien de quien no había oído hablar jamás, pero el destinatario, sin duda, era O. Bajé corriendo las escaleras y le pregunté al conserje si O. seguía alojado en el hotel. La cuestión era estúpida, desde luego, pero de todos modos pregunté. ¿Cómo podía O. seguir en el hotel si ya no estaba en su habitación? La habitación de O. ahora era la mía. Le pregunté al conserje cuándo se había marchado. Hace una hora, me dijo. Una hora antes yo estaba sentado en un taxi en las afueras de París, en pleno atasco de tráfico. Si hubiese llegado al hotel a la hora prevista, me lo habría encontrado en el momento en que salía por la puerta.

Octubre de 1999

It Don’t Mean a Thing

1

Solíamos verle de vez en cuando en el Hotel Carlyle. Sería exagerado llamarle amigo, pero F. era un viejo conocido, y mi mujer y yo siempre esperábamos ilusionados su llegada cuando llamaba para anunciar que venía a la ciudad. Contrariamente a todas las demás personas que hemos conocido, no tenía que trabajar para vivir. Su familia pertenecía a la clase alta francesa, y como además se había casado con una mujer que tenía aún más dinero que él, F. era libre de hacer lo que se le antojara. Lo que nos parecía admirable de él —aparte de su inteligencia y amabilidad— era la pasión con que se entregaba a sus aficiones. Tal vez no tenía necesidad de trabajar para vivir, pero trabajaba muchísimo. Era un prolífico poeta, autor de muchos libros de los que podía enorgullecerse, y también una de las principales autoridades del mundo en Henri Matisse. Tanta era su reputación, de hecho, que un importante museo francés le había pedido que organizara una extensa exposición de la obra del pintor. F. no era comisario profesional, pero se había entregado a la tarea con gran energía y competencia. Su idea era reunir todos los cuadros de Matisse de un período concreto, de cinco años de duración, perteneciente a la parte central de su carrera. Se trataba de decenas de lienzos, y como estaban desperdigados por todo el mundo en colecciones privadas y museos, F. tardó varios años en preparar la exposición. Al final sólo hubo una obra que no pudo encontrar, pero era crucial, la obra clave de toda la exposición. F. había sido incapaz de descubrir quién era el propietario, no tenía ni idea de dónde estaba el cuadro, y sin él se malograrían años de viajes y meticuloso trabajo. En los seis meses siguientes se dedicó en exclusiva a buscar ese lienzo, y cuando lo encontró, resultó que durante todo ese tiempo había estado a pocos metros de él. La propietaria era una mujer que vivía en un apartamento del Hotel Carlyle. El Carlyle era el hotel favorito de F., y en él se alojaba siempre que venía a Nueva York. Y no sólo eso, sino que el apartamento de la mujer estaba situado justo encima de la habitación que F. siempre reservaba para él: a sólo un piso de distancia. Lo que significaba que cada vez que F. iba a dormir al Hotel Carlyle, preguntándose dónde podía hallarse la misteriosa pintura, ésta colgaba de una pared justo encima de su cabeza. Como una imagen soñada.

2

Escribí el párrafo anterior el octubre pasado. Pocos días después, un amigo de Boston me llamó para contarme que un conocido suyo, poeta, estaba bastante enfermo. Este escritor tiene más de sesenta años, y ha pasado su vida en la periferia del sistema solar literario: el único habitante de un asteroide que gira alrededor de una luna terciaria de Plutón, visible sólo con el más potente telescopio. Yo no le conozco, pero he leído su obra, y siempre le he imaginado viviendo en su pequeño planeta, como un moderno Principito.

Mi amigo me dijo que el poeta andaba muy mal de salud. Se estaba sometiendo a tratamiento médico, no tenía dinero, y amenazaban con desahuciarle de su apartamento. Para recaudar de manera rápida un poco de dinero con el que solucionar los problemas más acuciantes del poeta, a mi amigo se le ocurrió la idea de elaborar un libro en su honor. Solicitaría colaboraciones de una docena de poetas y escritores, las reuniría en un volumen de edición atractiva y limitada, y vendería los ejemplares sólo por suscripción. Imaginaba que habría los suficientes coleccionistas de libros en el país para garantizar unos buenos ingresos. Una vez contara con el dinero, se lo entregaría íntegro al poeta enfermo y en apuros.

Me preguntó si guardaba en algún cajón una o dos páginas que pudiera enviarle, y mencioné el breve relato que había escrito acerca de mi amigo francés y la pintura inencontrable. Esa misma mañana se lo mandé por fax, y a las pocas horas me llamó para decirme que le gustaba el texto y que quería incluirlo en el libro. Me alegró haber aportado mi granito de arena, y luego, cuando todo quedó arreglado, no tardé en olvidarme del asunto.

Hace dos noches (el 31 de enero de 2000), estaba sentado con mi hija de doce años a la mesa del comedor de nuestra casa de Brooklyn, ayudándola con sus deberes de matemáticas: una inmensa lista de problemas sobre los números positivos y negativos. A mi hija no le gustan especialmente las matemáticas, y en cuanto acabamos de convertir las restas en sumas y los números positivos en negativos, nos pusimos a charlar del concierto que se había celebrado en la escuela unos días antes. Mi hija había cantado *The First Time Ever I Saw Your Face*, la vieja pieza de Roberta Flack, y ahora buscaba otra canción para cantar en el concierto de primavera. Tras contemplar varias opciones, los dos decidimos que esta vez debía cantar algo alegre y movido, en contraste con la balada lenta y doliente que había

interpretado en el concierto anterior. Sin previo aviso, saltó de la silla y se puso a cantar a grito pelado la letra de *It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing*. Sé que los padres suelen exagerar el talento de sus hijos, pero no me cabe ninguna duda de que su interpretación fue extraordinaria. Mientras bailaba a ritmo de *ragtime*, llevó la voz a lugares que rara vez había alcanzado antes, y como ella misma percibió la fuerza de su propia interpretación, inmediatamente la repitió. Y luego otra vez. Y otra. Durante quince o veinte minutos, la casa se llenó de las variaciones frenéticas y cada vez más hermosas de una sola e inolvidable frase: *It don't mean a thing if it ain't got that swing*.

La tarde siguiente (ayer), traje el correo a eso de las dos. Había un buen montón de cartas, la mezcla habitual de propaganda y cosas importantes. Había una carta enviada por una pequeña editorial de poesía de Nueva York, y la abrí la primera. No me lo esperaba pero contenía las pruebas de mi colaboración para el libro de mi amigo. Volví a leer el texto, hice un par de correcciones y luego llamé a la mujer a cuyo cargo estaba la edición del libro. Su nombre y número de teléfono me habían llegado en una carta adjunta enviada por el editor, y tras charlar un rato con ella colgué y volví a centrarme en la correspondencia. Entre las páginas del último ejemplar de *Seventeen Magazine* de mi hija había un pequeño paquete blanco con matasellos de Francia. Cuando le di la vuelta para saber quién era el remitente, vi que se trataba de F., el mismo poeta cuya experiencia con el lienzo inencontrable me había inspirado el breve texto que acababa de leer por primera vez desde que lo escribiera, el pasado octubre. Qué coincidencia, me dije. En mi vida siempre han abundado sucesos curiosos como ése, y por mucho que lo intente, soy incapaz de librarme de ellos. ¿Qué le pasa al mundo, que siempre me implica en semejantes disparates?

A continuación abrí el paquete. Contenía un delgado volumen de poesía, lo que los franceses llaman una *plaquette*. Sólo tenía treinta y dos páginas, y estaba impreso en un papel bueno y elegante. Mientras lo hojeaba, leyendo una frase aquí y una frase allá, y reconocía de inmediato el frenético y exuberante estilo que caracteriza toda la obra de F., un papelito cayó del libro y aterrizó en mi escritorio. Tendría cinco centímetros de ancho y tres de largo. No tenía ni idea de qué era. Jamás me había encontrado con un papel descarriado en un libro nuevo, y a menos que lo hubieran puesto para que sirviera de marcador de página sofisticado y microscópico, a la altura del refinamiento del libro, tenía que hallarse allí por error. Recogí el errante rectángulo de mi escritorio, le di la vuelta, y vi que había algo escrito al otro lado: once breves palabras dispuestas en fila

india. Los poemas estaban escritos en francés, el libro se había impreso en Francia, pero las palabras del papelito estaban en inglés. Formaban una frase, y ésta decía: *It don't mean a thing if it ain't got that swing*.

3

Llegados a este punto, no resisto la tentación de añadir otro eslabón a esta cadena de anécdotas. Mientras escribía las últimas palabras del primer párrafo de la segunda sección de este relato («viviendo en su pequeño planeta, como un moderno Principito»), me acordé de que *El Principito* se había escrito en Nueva York. Es algo que pocas personas saben, pero después de que desmovilizaran a Saint-Exupéry, tras la derrota de Francia en 1940, vino a Estados Unidos, y durante un tiempo estuvo viviendo en el 240 de Central Park South, en Manhattan. Fue allí donde escribió su célebre libro, el más francés de todos los libros infantiles franceses. *El Principito* es de lectura obligatoria para casi todos los estudiantes americanos de secundaria que cursan francés, y, como muchos otros antes que yo, fue el primer libro que leí en una lengua que no fuera el inglés. Seguí leyendo libros en francés. Con el tiempo, en mi juventud, traduje algunos para ganarme la vida, y pasé cuatro años viviendo en Francia. Fue allí donde conocí a F. y leí su obra. Puede parecer una afirmación descabellada, pero creo poder afirmar que si no hubiera leído *El Principito* en 1963, siendo un adolescente, no habría recibido el libro de F. por correo treinta y siete años después. Y, al decir eso, también afirmo que jamás habría descubierto el misterioso papelito que llevaba las palabras *It don't mean a thing if it ain't got that swing*.

El 240 de Central Park South es un viejo y feo edificio que se halla en la esquina que da a Columbus Circle. Se acabó de construir en 1941, y sus primeros inquilinos se instalaron poco después del ataque a Pearl Harbor y de que Estados Unidos entrara en guerra. Desconozco la fecha exacta en que Saint-Exupéry vivió allí, pero tuvo que ser uno de sus primeros habitantes. Por una de esas curiosas arbitrariedades que no significaban absolutamente nada, también lo fue mi madre. Se mudó allí con sus padres y hermana —antes vivían en Brooklyn— a los dieciséis años, y permaneció en esa casa hasta que, cinco años después, se casó con mi padre. Para la familia supuso un salto extraordinario —pasar de Crown Heights a una de las direcciones más elegantes de Manhattan—, y me emociona pensar que mi madre vivió en el mismo edificio en el que Saint-Exupéry escribió *El Principito*. Cuando menos, me conmueve el hecho de que ella no tuviera ni idea de que se estaba escribiendo ese libro, ni de quién era el autor. Y tampoco se enteró de su muerte tiempo después, cuando el avión de Saint-Exupéry se estrelló durante el último año de la guerra. En esa misma época, mi madre se enamoró de un aviador. De hecho, su enamorado murió en la misma guerra.

Mis abuelos siguieron viviendo en el 240 de Central Park South hasta su muerte (mi abuela en 1968; mi abuelo en 1979), y gran parte de mis recuerdos más importantes de la infancia se ubican en ese apartamento. Mi madre se trasladó a Nueva Jersey tras casarse con mi padre, y durante mis primeros años de vida cambiamos varias veces de casa, pero el apartamento de Nueva York siempre estuvo ahí, como un punto fijo en un universo por lo demás inestable. Fue allí donde me asomaba por la ventana y contemplaba cómo el tráfico se arremolinaba alrededor de la estatua de Cristóbal Colón. Fue allí donde mi abuelo me hacía trucos de magia. Fue allí donde comprendí que Nueva York era mi ciudad.

Igual que había hecho mi madre, su hermana se fue del apartamento al casarse. No mucho después (a principios de los cincuenta), ella y su marido se trasladaron a Europa, donde pasaron los doce años siguientes. Al considerar las diversas decisiones que he tomado en mi vida, no me cabe duda de que su ejemplo me inspiró cuando me fui a Francia con veinte y pocos años. Cuando mi tío y mi tía regresaron a Nueva York, mi primo tenía once años. Sólo le había visto una vez. Sus padres le enviaron al Liceo Francés, y a causa de las incongruencias de nuestras respectivas educaciones, acabamos leyendo *El Principito* al mismo tiempo, aun cuando nos lleváramos seis años. En esa época, ninguno de los dos sabía que el libro se había escrito en el mismo edificio en el que habían vivido nuestras madres.

A su vuelta de Europa, mi primo y sus padres se instalaron en un apartamento del Upper East Side. En los años posteriores, cada mes iba a cortarse el pelo a la barbería del Hotel Carlyle.

Febrero de 2000

Gotham Handbook

Manual de instrucciones para el uso personal de S. C., referente a la forma de embellecer su vida en Nueva York (por petición suya)

Sonreír

Sonríe cuando la situación no lo imponga. Sonríe cuando estés enfadada, cuando te sientas desdichada, cuando sientas que la vida te maltrata, y observa el efecto que eso produce. Sonríe a los desconocidos por la calle. Nueva York puede ser peligrosa, así que tienes que ser prudente. Si lo prefieres, sonríe solamente a las mujeres (los hombres son brutos, hay que evitar que se formen una idea equivocada).

Sonríe, sin embargo, tan a menudo como te sea posible a la gente que no conoces. Sonríe al empleado de banca que te da tu dinero, a la camarera que te trae la comida, a la persona que se sienta frente a ti en el metro.

Fíjate si alguno de ellos te sonríe a su vez.

Lleva la cuenta del número de sonrisas que te dirigen cada día.

No te decepciones cuando la gente no te devuelva la sonrisa.

Considera cada sonrisa que te dedican como un precioso regalo.

Hablar con desconocidos

Algunas personas te dirigirán la palabra una vez que tú les hayas sonreído. Debes prepararte para ello con algunos comentarios aduladores.

Algunos de ellos te hablarán porque se sentirán moles tos, amenazados o insultados por la simpatía que les acabas de mostrar («¿Algún problema, señorita?»). Lanza inmediatamente un cumplido desarmante: «No, únicamente estaba admirando su bonita corbata»; o: «Me encanta su vestido».

Otros te hablarán porque son amables por naturaleza y porque les hace felices corresponder a esos gestos de acercamiento. Intenta que las conversaciones duren tanto como te sea posible. No importa de qué hables. Lo que cuenta es dar algo de ti y velar por que tenga lugar cualquier forma de contacto real.

Si te sientes escasa de recursos, aborda el tema del tiempo que hace. Los cínicos consideran que este tema es banal, pero es cierto que no hay otro que incite tan bien a la con versación. Tómate la molestia de reflexionar un instante, y descubrirás el carácter metafísico, incluso religioso, del asunto cuando se trata de vientos fríos o de la acumulación de la nieve caída sobre Central Park. El tiempo es el gran igualador. Nadie puede con él, y nos afecta a todos de la misma manera: ricos y pobres, negros y blancos, sanos y enfermos. No hace distinción alguna. Cuando llueve sobre mí, llueve también sobre ti. Contrariamente a la mayoría de los problemas a los que nos enfrentamos, no es una situación creada por el hombre. Viene de la naturaleza, o de Dios, o de otra cosa, sea cual sea el nombre que le quieras dar a las fuerzas que no controlamos en el universo. Hablar del tiempo que hace con un desconocido es tenderle la mano y dejar de lado tus armas. Es un signo de buena voluntad, un testimonio de humanidad compartida con la persona con quien hablas.

Nos separan tantas cosas y hay tanto odio y discordia en el ambiente, que es bueno recordar las cosas que nos unen. Cuanto más insistamos en ellas en nuestras relaciones con los desconocidos, mejor será el ánimo de la ciudad.

Mendigos y vagabundos

No te pido que reinventes el mundo. Solamente me gusta ría que te ocupases de él, que pensases en lo que te rodea más que en ti misma. Al menos mientras estás fuera, mientras caminas por la calle de un sitio a otro.

No ignores a los desdichados. Están por todas partes, y llegamos a acostumbrarnos hasta tal punto que olvidamos su presencia. No los olvides.

No te pido que les des todo tu dinero a los pobres. Aunque lo hicieses, la pobreza seguiría existiendo (y contaría con un miembro más entre sus filas).

Al mismo tiempo, es nuestra responsabilidad como se res humanos no endurecer nuestros corazones. Hay que actuar, por pequeñas o desesperadas que nos parezcan nuestras acciones.

Abastécete de pan y queso. Cada vez que salgas de casa, prepara tres o cuatro sándwiches y métetelos en los bolsillos. Cada vez que veas a alguien que tiene hambre, dale un sándwich.

Abastécete también de cigarrillos. Según nos han contado, los cigarrillos son malos para la salud, pero lo que han olvidado contarnos es que los cigarrillos proporcionan un gran placer a quien los fuma. No te conformes con dar uno o dos. Da paquetes.

Si ves que no hay sitio en tus bolsillos para un número suficiente de sándwiches, ve al McDonald's más cercano y compra tantos *tickets*-menú como puedas pagar. Reparte es tos *tickets* menú cuando no tengas más sándwiches de queso. Seguramente no te guste lo que venden en McDonald's, pero a la mayoría de la gente sí. Si consideramos las otras opciones, la relación calidad-precio es bastante buena. Estos *tickets* serán bienvenidos especialmente cuando hace frío. La persona hambrienta no solamente podrá llenarse la panza, sino también cobijarse en algún sitio y entrar en calor.

Si no sabes qué decir al entregar el *ticket*, habla del tiempo.

Adoptar un lugar

En Nueva York no solamente se descuida a las personas. También se descuidan las cosas. No pienso sólo en las cosas importantes como los puentes o las vías del metro, sino también en las pequeñas cosas en las que apenas reparamos y que tenemos delante de las narices: trozos de acera o de muro, bancos públicos. Fíjate bien en los objetos que te rodean y verás que casi todos están en ruinas.

Elige un lugar en la ciudad y piensa en él como si te perteneciese. No importa ni dónde esté ni qué lugar sea. La esquina de una calle, una boca de metro, un árbol del parque. Asume este sitio como si tú fueras la responsable. Límpialo. Adórnalo. Piensa en él como si fuera una extensión de tu ser. Ten hacia él el amor propio que tendrías por tu propia casa.

Acude todos los días a la misma hora. Quédate una hora a observar lo que sucede, a anotar a todos los que pasan, si se paran o hacen cualquier cosa. Toma notas, haz fotografías. Graba estas observaciones cotidianas, y mira si puedes aprender algo de estas personas, del lugar o de ti misma. Sonríe a los que se acerquen. Háblales siempre que te sea posible. Si no sabes qué decirles, empieza hablando del tiempo.

5 de marzo de 1994

La historia de mi máquina de escribir

Tres años y medio después, volví a Estados Unidos. Era julio de 1974, y cuando deshice las maletas aquella primera tarde en Nueva York, descubrí que mi pequeña máquina de escribir, una Hermes, estaba destrozada. Con la tapa abollada, las teclas dobladas, torcidas y deformes, no parecía tener la más remota posibilidad de arreglo.

No podía comprarme una nueva. En aquella época rara vez me sobraba el dinero, pero en aquel preciso momento estaba sin blanca.

Unos días después, un antiguo amigo de la facultad me invitó a cenar a su casa. En cierto momento de la conversación le mencioné lo que me había pasado con la máquina de escribir, y él me dijo que tenía una en el armario que ya no utilizaba. Se la habían regalado al terminar el bachillerato elemental en 1962. Si me interesaba, sugirió, estaría encantado de vendérmela.

Convinimos el precio en cuarenta dólares. Era una Olympia portátil, fabricada en Alemania Occidental. Ese país ya no existe, pero, desde aquel día de 1974, del teclado de esa máquina ha salido hasta la última palabra que he escrito.

Al principio, no pensé mucho en ello. Pasó un año, pasó un decenio, y ni una sola vez me pareció raro, ni siquiera vagamente insólito, el hecho de trabajar con una máquina de escribir manual. La otra posibilidad era utilizar una eléctrica, pero no me gustaba el ruido que hacían aquellos artilugios: el continuo zumbido del motor, el discordante soniquete de las piezas, la cambiante frecuencia de la corriente alterna vibrando en los dedos. Yo prefería la suavidad de la Olympia. Era agradable al tacto, funcionaba estupendamente, se podía contar con ella. Y cuando no se le estaban aporreando las teclas, guardaba silencio.

Lo mejor de todo era que parecía indestructible. Salvo cambiar la cinta y limpiar la tinta que se iba acumulando en los tipos, estaba exento de toda labor de mantenimiento. Desde 1974, he cambiado el rodillo dos veces, quizá tres. No la he llevado al taller para que la limpiaran más veces de las que he votado en elecciones presidenciales.

Nunca he tenido que ponerle piezas nuevas. El único accidente serio que ha sufrido ocurrió en 1979, cuando mi hijo, que tenía dos años, arrancó la palanca de retroceso del carro. Pero eso no fue culpa de la máquina. Estuve todo el día disgustado, pero a la mañana siguiente la llevé a un taller de Court Street donde le soldaron de nuevo la palanca. Ahora tiene una pequeña cicatriz en ese sitio, pero la operación fue un éxito, y la palanca no se le ha vuelto a soltar desde entonces.

No vale la pena hablar de ordenadores y tratamientos de texto. Al principio estuve tentado de comprarme una de esas maravillas, pero muchos amigos míos empezaron a contarme historias terroríficas de que daban a la tecla que no era y perdían el trabajo de todo el día —o de todo el mes—, y me hicieron múltiples advertencias sobre cortes de luz capaces de borrar un manuscrito entero en menos de un segundo. Nunca se me han dado bien los aparatos, y sabía que si existía una tecla que no debía pulsarse, yo terminaría pulsándola.

De manera que seguí trabajando con mi vieja máquina de escribir, y el decenio de 1980 dio paso al de 1990. Uno a uno, todos mis amigos se fueron pasando a los Mac y los IBM. Yo empecé a parecer un enemigo del progreso, el último pagano aferrado a las antiguas costumbres en un mundo de conversos digitales. Mis amigos se burlaban de mí por resistirme a la nueva manera de hacer las cosas. Cuando no me llamaban pedazo de carcamal, decían que era un reaccionario y un cascarrabias. Me daba igual. Lo que a ellos les venía bien, no tenía necesariamente que convenirme a mí, decía yo. ¿Por qué había de cambiar, si me sentía enteramente satisfecho tal como estaba?

Hasta entonces, no había tenido especial apego a mi máquina de escribir. No era más que una herramienta que me permitía hacer mi trabajo, pero ahora que se había convertido en una especie en peligro de extinción, uno de los últimos artefactos que aún quedaban del *homo scriptorus* del siglo XX, empecé a sentir cierto afecto por ella. Me di cuenta de que, me gustara o no, teníamos el mismo pasado. Y, con el paso del tiempo, llegué a comprender que también teníamos el mismo futuro.

Hace dos o tres años, presintiendo que se acercaba el final, fui a Leon, mi papelería del distrito de Brooklyn, y encargué cincuenta cintas para la máquina. El dueño se pasó varios días llamando a todas partes para que le sirvieran un pedido de tamaña envergadura. Según me contó más tarde, algunas cintas vinieron de sitios tan lejanos como Kansas City.

Utilizo esas cintas con la mayor prudencia posible, escribiendo con ellas hasta que la tinta apenas resulta visible en el papel. No albergo muchas esperanzas de encontrar alguna por ahí, cuando se me acabe la remesa.

Nunca he tenido intención de convertir a mi máquina de escribir en un personaje heroico. Eso es obra de Sam Messer, un individuo que se presentó un día en mi casa y se enamoró de ella. Las pasiones de los artistas son inescrutables. La relación dura ya desde hace varios años, y, desde el principio mismo, sospecho que los sentimientos han sido recíprocos.

Messer rara vez sale a alguna parte sin un cuaderno de bocetos. Dibuja constantemente, asaetando la página con trazos rápidos y furiosos, levantando la vista del cuaderno a cada momento para mirar con ojos entrecerrados a la persona o el objeto que tiene delante, y cuando uno se sienta a comer con él, entiende que también va a posar para que le haga un retrato. En los siete u ocho últimos años hemos pasado tantas veces por ese ritual que ya ni siquiera lo pienso.

Recuerdo que le mostré la máquina de escribir la primera vez que vino, pero no me acuerdo de lo que dijo. Un par de días después, volvió por casa. Yo no estaba aquella tarde, pero preguntó a mi mujer si podía bajar a mi cuarto de trabajo para echar una mirada a la máquina de escribir. Dios sabe lo que hizo allá abajo, pero nunca me ha cabido la menor duda de que la máquina le habló.

Creo que, en su momento, incluso logró convencerla para que le abriera su corazón.

Desde entonces ha vuelto en diversas ocasiones, y cada visita ha producido una nueva oleada de cuadros, dibujos y fotografías. Sam ha tomado posesión de mi máquina de escribir, y poco a poco ha ido transformando un objeto inanimado en un ser con personalidad y presencia en el mundo. La máquina tiene ahora deseos y estados de ánimo, expresa cólera ciega y alegría exuberante y, encerrado en el interior de su metálico cuerpo gris, casi podría jurarse que se escucha el latido de un corazón.

Tengo que admitir que todo esto me produce cierto desasosiego. Los cuadros están ejecutados con brillantez, y me siento orgulloso de mi máquina de escribir por haberse constituido en tan valioso tema pictórico, pero al mismo tiempo Messer me ha obligado a ver de otro modo a mi vieja compañera. Aún me encuentro en pleno

proceso de adaptación, pero, ahora, siempre que contemplo esos cuadros (tengo dos colgados en la pared del cuarto de estar), me resulta difícil pensar en mi máquina de escribir como en un *eso*. Sin prisa pero sin pausa, *eso* se ha convertido en *ella*.

Ya llevamos juntos más de un cuarto de siglo. Dondequiera que haya ido, la máquina de escribir ha venido conmigo. Hemos vivido en Manhattan, al norte del estado de Nueva York y en Brooklyn. Hemos viajado juntos a California y Maine, a Minnesota y Massachusetts, a Vermont y Francia. En ese tiempo, he escrito con centenares de lápices y bolígrafos, he tenido diversos coches, he cambiado varias veces de frigorífico y he vivido en distintas casas y apartamentos. He gastado docenas de pares de zapatos, he dejado de llevar muchísimas chaquetas y jerséis, he perdido o me he dejado en algún sitio relojes, despertadores y paraguas. Todo se rompe, todo se gasta, al final todo pierde su sentido, pero la máquina de escribir sigue conmigo. Es el único objeto que me dura desde hace veintiséis años. Dentro de unos meses, me habrá acompañado exactamente la mitad de mi vida.

Anticuada y llena de abolladuras, reliquia de una época que rápidamente está desapareciendo de la memoria, la puñetera máquina nunca me ha dejado en la estacada. Incluso en este preciso momento, cuando rememoro los nueve mil cuatrocientos días que hemos pasado juntos, la tengo justo delante de mí, desgranando con aire entrecortado su música antigua y familiar. Estamos en Connecticut, pasando el fin de semana. Es verano, y al otro lado de la ventana la mañana es cálida, verde y preciosa. La máquina de escribir está sobre la mesa de la cocina, y mis manos están sobre el teclado. Letra a letra, he ido viendo cómo escribía estas palabras.

2 de julio de 2000

Luces del norte

Apuntes sobre Kafka

En el cincuentenario de su muerte

Se dirige a la tierra prometida: va de un sitio a otro y sueña constantemente con detenerse: pero como lo que realmente cuenta para él, lo que verdad le obsesiona, es su deseo de detenerse, no se detiene. Deambula; no tiene la menor esperanza de llegar a ninguna parte.

No va a ninguna parte y sin embargo siempre está en movimiento. Invisible para sí mismo, se deja arrastrar por los impulsos de su propio cuerpo, como si así pudiera seguir el rastro de aquello que se niega a guiarlo. Y a causa de la oscuridad del camino que ha elegido contra sus propios deseos, a pesar de sí mismo —con sus desvíos, rodeos y retrocesos—, sus pisadas, siempre un paso por delante de ningún lugar, inventan la ruta a seguir. Es única y exclusivamente su camino, y sin embargo nunca está libre en él, pues todo lo que ha dejado atrás lo ata al punto de partida, lo hace arrepentirse de haber dado el primer paso, perder la fe en el sentido del viaje. Y cuanto más se aleja de la salida, más crece su incertidumbre. La duda lo acompaña, como el aire, como su respiración entre paso y paso —irregular, opresiva—, impidiéndole mantener una marcha constante, un verdadero ritmo. Y cuanto más lejos lo acompaña duda, más cerca se siente del origen de esa duda, de modo que al final es la distancia misma entre él y lo que ha abandonado lo que permite ver lo que queda a su espalda: lo que podría haber sido y no fue. Pero este pensamiento no le brinda consuelo ni esperanza, porque lo cierto es que lo ha dejado todo atrás, y que en las cosas que ahora pertenecen a la ausencia, al anhelo nacido de la ausencia, podría haberse encontrado a sí mismo, haber cumplido sus aspiraciones, siguiendo la única ley que le ha sido dictada para continuar y que él ahora transgrede al marcharse: permanecer.

Todo esto conspira en contra de él, por eso siempre, incluso cuando sigue su camino, siente que debe desviar la vista de la distancia que se extiende ante él, como un señuelo, y permanecer atento al movimiento de sus pies, que aparecen y desaparecen, al propio camino, al polvo o las piedras que lo cubren, al sonido de sus pisadas sobre ellas. Obedece a este impulso como si fuera un castigo, y

en lugar de unirse a la distancia, intima con todo lo que lo rodea, en contra de sí mismo, a pesar de sí mismo. Se recrea en todo lo que toca, lo examina, lo describe con una paciencia agotadora, abrumadora, de modo que incluso mientras avanza cuestiona cada paso que ha dado y los que está a punto de dar. Él, que vive para un encuentro con lo invisible, se transforma en un instrumento de lo visible; él, que es capaz de excavar las profundidades de la Tierra, se convierte en portavoz de sus superficies, en investigador de sus sombras.

Lo hace todo con el único propósito de oponerse a sí mismo, de socavar su propia fuerza. Si es necesario continuar, hará todo lo posible para no hacerlo. Y sin embargo continuará, porque aunque se entretenga, es incapaz de echar raíces. Ninguna pausa puede hacer aparecer un lugar. Más también sabe eso, porque lo que quiere es lo que no quiere, y si su viaje tuviera algún propósito, sería el de encontrarse, al final, en el mismo sitio donde comenzó.

Deambula por un camino que no es camino, en un planeta que no es su planeta, exiliado en su propio cuerpo. Rechaza todo lo que se le ofrece y vuelve la espalda a todo lo que aguarda ante él. Desecha lo mejor para aspirar a aquello que se ha negado a sí mismo, porque entrar en la tierra prometida es renunciar a acercarse a ella. Por lo tanto, se aleja de las cosas, guarda una distancia prudencial, la distancia de la vida, y se acerca más a su destino cuanto más se aleja de él. Sin embargo continúa, y entre un paso y otro, sólo se encuentra a sí mismo. Ni siquiera a sí mismo, sino a la sombra en que se convertirá. Pues hasta en el más insignificante de los guijarros que toca, reconoce un pedazo de la tierra prometida; ni siquiera la tierra prometida, sino su sombra. Pero entre sombra y sombra vive la luz; no cualquier luz, sino esta luz, la que crece en su interior, eternamente, mientras él sigue su camino.

1974

La muerte de sir Walter Ralegh

La Torre es piedra y la soledad de la piedra. Es la calavera de un hombre alrededor del cuerpo de un hombre; y su esencia es el pensamiento. Pero ningún pensamiento llegará jamás al otro lado del muro. Y el muro no se desmoronará, ni siquiera bajo el martillo de los ojos de un hombre. Porque los ojos están ciegos, y, si ven, es sólo porque han aprendido a ver donde no hay luz. Aquí no hay nada más que pensamiento, y no hay nada. El hombre es una piedra que respira, y morirá. Lo único que le aguarda es la muerte.

La cuestión es, entonces, la vida y la muerte. Y la cuestión es la muerte. Si acaso un hombre que vive habrá vivido real mente hasta el momento de su muerte, o si la muerte no es más que el momento en que la vida se detiene. Es un argumento del acto, y en consecuencia un acto que refuta el argumento de cualquier palabra. Porque nunca conseguiremos decir lo que queremos decir, y todo lo que se diga será dicho con el conocimiento de este fracaso. Todo esto es especulación.

Una cosa es segura: este hombre morirá. La Torre es impenetrable y la profundidad de la piedra no tiene límites. Pero a pesar de todo el pensamiento determina sus propias fronteras, y el hombre que piensa puede de vez en cuando adelantarse a sí mismo, incluso cuando no hay adónde ir. Puede reducirse a una piedra, o puede escribir la historia del mundo. Donde no existe ninguna posibilidad, todo se hace posible otra vez.

Por lo tanto, Ralegh. O la vida vivida como un pacto suicida con uno mismo. Tanto si hay como si no hay un arte —si es que puede llamarse arte— de vivir. Quitadle todo a un hombre, y ese hombre seguirá existiendo. Si ha sido capaz de vivir, será capaz de morir. Y cuando no quede nada, sabrá cómo enfrentarse al muro.

Es la muerte. Y decimos «muerte» como si nos refiriéramos a aquello que no podemos saber. Sin embargo, sabemos, y sabemos que sabemos. Porque consideramos este conocimiento como irrefutable. Es una pregunta para la que no hay respuesta, y que nos conducirá a muchas preguntas que a su vez nos conducirán nuevamente a aquello que no podemos conocer. Bien podemos preguntar, entonces, lo que preguntaremos. Porque la cuestión no es sólo la vida y la muerte. Es la vida y es la muerte.

En cada momento existe la posibilidad de lo que no existe. Y de cada pensamiento nace un pensamiento opuesto. Desde la muerte, él verá una imagen de la vida. Y en cada lugar habrá el aliciente de otro lugar. América. Y en el límite del pensamiento, donde el nuevo mundo anula al viejo, se inventa un lugar para ocupar el lugar de la muerte. Él ya ha pisado sus costas y su imagen lo obsesionará hasta el fin. Y este hombre morirá. Y no sólo morirá; será asesinado. Un hacha lo decapitará.

Es así como comienza. Y es así como termina. Todos sabemos que moriremos. Si vivimos con alguna certeza, ésta es la de que hemos de morir. Pero bien podemos preguntarnos cómo y cuándo, y bien podemos comenzar a preguntarnos si el azar no es el único dios. El cristiano dice que no, y el suicida dice que no. Cada uno de ellos afirma que puede elegir y, en efecto, cada uno de ellos elige, movido por la fe o por la falta de fe. Pero ¿qué hay del hombre que ni cree ni deja de creer? Se lanzará a la vida, la vivirá plenamente y llegará a su fin. Porque la muerte es el propio muro, y nadie puede atravesar el muro. No preguntaremos, entonces, si uno puede elegir o no. Uno puede y no puede elegir. Depende de quién y de por qué. Para empezar, entonces, debemos encontrar un sitio donde estemos solos y no obstante unidos; es decir, el sitio donde acabaremos. Allí está el muro y allí está la verdad que afrontamos. La cuestión es: ¿en qué momento comienza uno a ver el muro?

Examinemos los hechos. Trece años en la Torre y luego el último viaje al oeste. Si era culpable o no (y no lo era), no tiene repercusión alguna en los acontecimientos. Trece años en la Torre, y un hombre comenzará a aprender qué es la soledad. Aprenderá que no es más que una mente, aprenderá que no es nada. Puede respirar, andar, hablar, leer, escribir, dormir. Puede contar las piedras. Puede ser una piedra que respira, o puede escribir la historia del mundo. Pero en cada momento es prisionero de otros, y su voluntad ya no es suya. Únicamente sus pensamientos le pertenecen, y está solo con ellos como está solo con la sombra en la que se ha convertido. Pero vive. Y no se limita a vivir; vive tan plenamente como sus confines le permiten. Y más allá de ellos. Porque a pesar de todo, una imagen de la muerte lo incitará a encontrar vida. Y sin embargo nada ha cambiado. Porque lo único que le aguarda es la muerte.

Pero esto no es todo. Aún hemos de examinar los hechos con mayor profundidad. Porque llega el día en que se le permite salir de la Torre. Lo han liberado, y sin embargo no es libre. Sólo se le concederá el perdón absoluto si consigue algo absolutamente imposible de conseguir. Víctima de la más burda de las intrigas políticas, la vara de

la justicia enajenada, tendrá ocasión de hacer su última jugada y fracasará estrepitosamente ante el sádico regocijo de sus captores. Otrora apodado el Zorro, ahora es como un ratón en las garras de un gato. El rey ordena: ve a la tierra de los españoles, róbales su oro y no antagonices con ellos ni los incites a la venganza. Cualquier otro hombre se habría echado a reír. Acusado de haber conspirado con los españoles trece años antes y encerrado en la Torre como castigo, ahora le ordenan hacer algo que invalida la acusación por la que fue hallado culpable en primer lugar. Pero él no ríe.

Uno ha de pensar que sabe lo que hace. O bien creyó que podía hacer lo que le ordenaban, o el atractivo del nuevo mundo era tan fuerte que simplemente no pudo resistirse. Fuera como fuese, no tiene importancia. Todo lo que podía salir mal salió mal, y el viaje fue un desastre desde el principio. Después de trece años de soledad, no es fácil regresar al mundo de los hombres, y menos aún cuando uno es viejo. Con más de sesenta años, él es un viejo, y los sueños habidos en la prisión, en los que había visto sus pensamientos transformados en las más gloriosas hazañas, ahora se convierten en polvo ante sus ojos. La tripulación se rebela contra él, no encuentra oro, los españoles son hostiles. Y lo peor de todo: su hijo es asesinado.

Quitadle todo a un hombre, y ese hombre continuará existiendo. Pero lo que es todo para un hombre no lo es para otro, e incluso el más fuerte de los hombres tendrá en su interior un lugar de suprema vulnerabilidad. En el caso de Ralegh, ese lugar está ocupado por su hijo, que es al mismo tiempo el emblema de su mayor fuerza y la semilla de su ruina. El chico traerá la desgracia a todos los que le rodean, y aunque es hijo del amor, sigue siendo una prueba viviente de la lujuria, del salvaje ardor de un hombre dispuesto a arriesgarlo todo para atender la llamada de su cuerpo. Porque este amor es sin embargo amor, un amor que, como pocos, habla estrictamente de la va lía de un hombre. Porque uno no corteja a una dama de la reina a menos que esté dispuesto a echar por tierra su posición, su honra, su nombre. Estas mujeres son propiedad de la reina y ningún hombre, ni siquiera el más privilegiado, puede acercárseles o poseerlas sin el consentimiento real. No obstante, él no da muestras de arrepentimiento; da por bueno todo lo que ha hecho. Porque la deshonra no necesariamente conlleva vergüenza. Ama a esa mujer, continuará amándola, ella se convertirá en la sustancia misma de su vida. Y en este primer, profético exilio, nace su hijo.

El niño crece. Y se convierte en un rebelde. El padre no puede hacer otra cosa que idolatrarlo e inquietarse, hacerle advertencias, conmoverse por el ardor de la sangre de su sangre. Le dedica un

extraordinario poema de admonición, a un tiempo una oda al azar y una airada protesta contra lo inevitable, diciéndole que si no corrige su conducta, acabará colgado de una soga; y el chico zarpa con Ben Jonson hacia París para correrse una juerga descomunal. El padre no puede hacer nada. Cuando por fin le permiten salir de la Torre, se lleva al chico con él. Necesita el consuelo de su hijo y necesita sentirse su padre. Pero el joven es asesinado en la selva. No sólo llega al fin que su padre había previsto, sino que el propio padre se convierte en ejecutor involuntario de su hijo.

Y la muerte del hijo es la muerte del padre. Porque este hombre morirá. El viaje ha fracasado, la idea del perdón ni tan siquiera cruza por su cabeza. Inglaterra significa el hacha… y el perverso triunfo del rey. Ha llegado al muro. Y sin embargo regresa. A un lugar donde lo único que le aguarda es la muerte. Regresa cuando todo le dice que huya para salvar la vida, o que muera por su propia mano. Porque por lo menos uno puede escoger su fin. Pero vuelve. En consecuencia, la pregunta es: ¿por qué cruzar un océano sólo para acudir a una cita con la muerte?

Podríamos calificarlo de una locura, como han hecho otros. O podríamos calificarlo de valor. Pero poco importa cómo lo califiquemos. Porque en este punto las palabras comienzan a fallar. E incluso si logramos decir lo que queremos decir, lo haremos con el conocimiento de este fracaso. Por lo tanto, todo es especulación.

Si acaso existe un arte de vivir, el hombre que vive su vida como un arte tendrá conciencia de su comienzo y de su fin. Más aún, sabrá que su fin está en su comienzo, y que cada inspiración sólo puede conducirlo más cerca de ese fin. Vivirá, pero también morirá. Porque ninguna empresa queda inconclusa, ni siquiera aquella que ha sido abandonada.

La mayoría de los hombres abandona su vida. Viven hasta que dejan de vivir, y a eso le llamamos muerte. Porque la muer te es el propio muro. Un hombre muere y por lo tanto ya no vive. Pero esto no es necesariamente muerte. Porque la muerte está sólo en la visión de la muerte y en la vivencia de la muerte. Y bien podemos decir que sólo el hombre que vive su vida plenamente será capaz de ver su propia muerte. Y bien podemos decir lo que diremos. Porque en este punto las palabras comienzan a fallar.

Cada hombre se aproxima al muro. Un hombre le da la espalda y al final es abatido por detrás. Otro enceguece ante la sola idea, y pasa su vida avanzando a tientas, con miedo. Y otro más la ve desde el

principio, y aunque no le tema menos, se enseñará a afrontarla y a ir por la vida con los ojos abiertos. Cada acto contará, incluso el último, porque ya nada volverá a importarle. Vivirá porque es capaz de morir. Y tocará el mismísimo muro.

Por lo tanto, Ralegh. O el arte de vivir como el arte de la muerte. Por lo tanto Inglaterra, y por lo tanto el hacha. Porque la cuestión no es únicamente la vida y la muerte. Es la muerte. Y es la vida. Y bien podemos decir lo que diremos.

1975

Luces del Norte

Los cuadros de Jean-Paul Riopelle

Evolución del alma

En el límite de un hombre, la tierra desaparecerá. Y cada objeto visto en la tierra se perderá en el hombre que llega a este lugar. Sus ojos se abrirán al mundo, y la blancura devorará al hombre. Porque éste es el límite de la tierra y, en consecuencia, un lugar donde no puede haber hombre alguno.

Ninguna parte. Como si éste fuera un principio. Porque incluso aquí, donde la tierra escapa a todo testigo, emergerá un paisaje. Vale decir: nunca hay nada allí donde ha llegado un hombre, ni siquiera en un sitio donde todo ha desaparecido. Porque un hombre no puede estar en sitio alguno hasta que no esté en ningún sitio, y en el momento en que empiece a desorientarse, descubrirá dónde está.

Por lo tanto, va hasta el límite de la tierra, incluso cuando permanece quieto en el centro de la vida. Y si está en este lugar, es sólo en virtud del deseo de estar aquí, en el límite de sí mismo, como si ese límite fuera la esencia de otro comienzo del mundo, más secreto. Porque se encontrará a sí mismo en su desaparición, y en esta ausencia descubrirá la tierra; incluso en el límite de la tierra.

El espacio del cuerpo

No hay necesidad, entonces, salvo la necesidad de estar aquí. Como si él también pudiera cruzar a la vida y ocupar su sitio entre las cosas que ocupan un sitio a su alrededor: una sola cosa, incluso la más insignificante de todas las cosas que él no es. Este deseo existe y es inalienable. Como si al abrir los ojos pudiera encontrarse a sí mismo en el mundo.

Un bosque. Y en el interior del bosque, un árbol. Y sobre ese árbol, una hoja. Una sola hoja meciéndose al viento. Esta hoja y nada más. El objeto que ha de verse.

Que ha de verse: como si pudiera estar allí. Pero los ojos nunca han visto suficiente. No pueden limitarse a ver, ni pueden decirle cómo ver. Porque cuando una sola hoja se gira, el bosque entero gira a su alrededor. Y él gira alrededor de sí mismo.

Quiere ver lo que es. Pero ningún objeto, ni siquiera el más insignificante, ha permanecido inmóvil ante él. Porque una hoja no es solamente una hoja: es la tierra, es el cielo, es el árbol del que cuelga la luz de una hora determinada. Pero también es una hoja. Es decir, es aquello que se mueve.

Entonces, para él no basta simplemente con abrir los ojos. Si ha de ver, debe comenzar por moverse hacia el objeto que se mueve. Porque ver es un proceso que involucra a todo el cuerpo. Y aunque él comienza como testigo del objeto que no es, una vez que ha dado el primer paso, se convierte en partícipe de un movimiento que no conoce fronteras entre el yo y el objetivo.

Distancias: aquello que descubre la sagacidad del ojo más tarde ha de perseguirlo el cuerpo en la experiencia. Hay una distancia que salvar, y en cada ocasión es una distancia nueva, un espacio diferente que se abre ante los ojos. Porque no hay dos hojas iguales. En consecuencia, él debe sentir sus pies sobre la tierra: y aprender, con una paciencia que es el instinto del aliento y de la sangre, que esa misma tierra es también el destino de la hoja.

Desaparición

Comienza por el principio. Y cada vez que comienza, es como si no hubiera vivido antes. Pintar. O el deseo de desaparecer en el acto de ver. Vale decir: ver aquello que es, y verlo por vez primera en cada ocasión, como si fuera la última.

En el límite de sí mismo: la búsqueda del casi-nada. Respirar en la blancura del norte más lejano. Para que todo lo perdido nazca nuevamente de este vacío, allí donde el deseo lo con duce, lo desmembra y lo esparce una vez más sobre la tierra.

Porque cuando está aquí, no está en ninguna parte. Y para él el tiempo no existe. No padecerá duración, ni continuidad, ni historia: el tiempo es meramente una alternancia entre ser y no ser, y en el momento en que comienza a sentir el paso del tiempo en su interior, sabe que ya no está vivo. El yo irrumpe en una imagen de sí mismo, y el cuerpo traza un movimiento que ha trazado mil veces con anterioridad. Es la maldición de la memoria. O la separación del cuerpo del mundo.

Si ha de comenzar, entonces, debe transportarse a un lugar que está más allá de la memoria. Porque una vez que un gesto se ha repetido, una vez que se ha descubierto un camino, el acto de vivir se convierte en una especie de muerte. El cuerpo ha de vaciarse del mundo para encontrar al mundo, y cada cosa debe desaparecer antes de que pueda verse. Lo imposible es aquello que le permite respirar, y si hay vida en él, es sólo porque está dispuesto a arriesgar su vida.

En consecuencia, va hasta el límite de sí mismo. Y en el instante en que ya no sabe dónde está, el mundo puede comenzar otra vez para él. Pero no hay forma de saberlo con antelación, no hay forma de predecir este milagro, y entre un momento y otro, en cada vacío de la espera, hay terror. Y no sólo terror. También la muerte del mundo en su interior.

Los confines del mundo

Lasitud y miedo. El eterno comienzo del tiempo en el cuerpo de un hombre. Ceguera en la mitad de la vida; ceguera en la soledad de un único cuerpo. No pasa nada. O más bien todo comienza a ser nada. Y el mundo está tan lejos de él, que en cada cosa del mundo que ve sólo se encuentra a sí mismo.

Vacío e inmovilidad. Durante todo el tiempo que lleve matarlo. Aquí, en medio de la vida, donde la propia densidad de las cosas parece sofocar la posibilidad de la vida, o aquí, en el sitio donde lo habita la memoria. No tiene más opción que partir. Cerrar la puerta a su espalda y alejarse de sí mismo. Incluso hasta los confines de la tierra.

El bosque. O un intervalo en el corazón del tiempo, como si hubiera un sitio donde el hombre puede permanecer inmóvil. La blancura se abre ante él, y si la ve, no será con los ojos de un pintor, sino con el cuerpo de un hombre que lucha por la vida. Poco a poco todo se olvida, pero no mediante un acto de voluntad: un hombre sólo puede descubrir el mundo porque está obligado a hacerlo, por la sencilla razón de que su vida depende de ello.

Ver, por lo tanto, como una forma de estar en el mundo. Y el conocimiento como una fuerza que crece desde el interior. Porque después de no estar en ninguna parte, finalmente se encontrará tan cerca de las cosas que no es, que prácticamente estará dentro de ellas.

Relaciones. Es decir, el bosque. Comienza con una sola hoja: el objeto que ha de ver. Y porque hay una cosa, puede haber cualquier cosa. Pero antes de que pueda existir algo, tiene que haber deseo y el regocijo del deseo que lo empuja hasta sus propios límites. Porque en este lugar, todo está conectado; y también él forma parte del proceso. Por lo tanto, ha de moverse. Y mientras se mueva, comenzará a descubrir dónde está.

Naturaleza

Ningún cuadro capta el espíritu de la plenitud natural mejor que éste. Puesto que el pintor comprende que es el cuerpo el que ve, que no puede haber contemplación sin movimiento, es capaz de transportarse a través de las distancias más grandiosas… y llegar a un lugar de cercanía e intimidad, donde es posible liberar a cada cosa para que sea lo que es.

Contemplar uno de estos cuadros es penetrar en él: girar en el torbellino de un campo de fuerzas que no se compone únicamente de objetos, sino también del movimiento de los objetos, de su dislocación y de su armonía. Porque éste es un hombre que conoce el bosque, y la energía casi brutal que se encuentra en estos lienzos no habla de un plan abstracto de convertirse-en-uno-con-la-naturaleza, sino más bien, más sencillamente, de una necesidad tangible de estar presente, como si la vida sólo pudiera vivirse en la plenitud de este deseo. En consecuencia, esta obra no se limita a representar el paisaje natural. Es la crónica de un encuentro, un proceso de penetración y dependencia mutua, y como tal, el retrato de un hombre en el límite de sí mismo.

Éste es un pintor que pinta del mismo modo que respira. No ha pretendido simplemente crear objetos hermosos, sino hacer la vida posible para él en el acto de pintar. Por eso siempre ha evitado las soluciones fáciles, y cada vez que ha notado que su trabajo se volvía automático, ha dejado de pintar el tiempo necesario para desrecordar su obra, para bloquear sus vías de acceso al lienzo. En efecto, cada arrebato de actividad es un nuevo comienzo, el fruto de un período de desaprendizaje del arte de pintar, durante el cual se ha permitido descubrir el mundo una vez más. El suyo es simultáneamente un arte de conocimiento e inocencia, y la perpetua frescura de su obra se debe a que pintar no es una actividad que realiza y de la que más tarde se divorcia, sino una lucha necesaria para gobernar su vida y ubicarse en el mundo. Es la sustancia misma del hombre.

1976

Ensayos críticos

El arte del hambre

A mi modo de ver, no es tan importante defender una cultura cuya existencia jamás ha evitado que un hombre sintiera hambre, como extraer de la así llamada cultura ideas con una perentoriedad idéntica a la del hambre.

ANTONIN ARTAUD

Un hombre joven llega a una ciudad. No tiene nombre, ni casa, ni trabajo. Ha venido a la ciudad a escribir. Escribe o, mejor dicho, no escribe: se muere de hambre.

La ciudad es Cristianía (Oslo) en el año 1890. El joven deambula por las calles, la ciudad es un laberinto de hambre y todos los días son iguales. Escribe artículos para un periódico local sin que nadie los solicite. Le preocupa el alquiler, sus ropas harapientas, la dificultad de encontrar algo que comer. Sufre, está siempre al borde de la locura, siempre a punto de derrumbarse.

Sin embargo, escribe. De vez en cuando, logra vender un artículo y puede permitirse un respiro en su miseria. Pero está demasiado débil para escribir con regularidad y rara vez consigue acabar los textos que comienza. Entre sus obras inconclusas se encuentran un ensayo titulado *Crímenes del futuro*, un tratado filosófico sobre el libre albedrío, una alegoría basada en un incendio en una librería (donde los libros representan mentes), una obra de teatro ambientada en la Edad Media: *El signo de la cruz*. Es un proceso inevitable: debe comer para poder escribir, pero si no escribe, no come, y si no puede comer, tampoco puede escribir. No puede escribir.

Escribe. No escribe. Deambula por las calles de la ciudad, habla solo en público, asustando a la gente. Cuando por casualidad consigue algo de dinero, lo regala. Lo echan de la pensión. Come y luego vomita. Vive un breve romance con una joven, un romance que no conduce a ninguna parte y que sólo le depara humillación. Pasa hambre, maldice al mundo, pero no muere. Por fin, sin razón aparente, coge un empleo a bordo de un barco y abandona la ciudad.

Éste es, a grandes rasgos, el tema de *Hambre*[15], la primera

novela de Knut Hamsun. La obra carece de argumento, acción y —a excepción del narrador— también de personajes. Para los criterios del siglo XIX, en la novela no sucede nada. La subjetividad radical del narrador acaba de forma efectiva con las preocupaciones básicas de la novela tradicional. En uno de sus ensayos, el protagonista de la novela se enfrenta con el problema del tiempo y del espacio y decide tomar un «desvío invisible». Del mismo modo, Hamsun consigue prescindir del tiempo histórico, el principio básico de la narrativa del siglo XIX. Se limita a exponer las peores batallas de su héroe contra el hambre y dedica apenas un par de frases a los momentos menos difíciles, en que el hambre ha sido aplacada, aunque éstos llegan a durar hasta una semana. La concepción subjetiva del tiempo prevale ce sobre el tiempo histórico. Con un principio y un final arbitrarios, la novela es un testimonio fiel de los devaneos de la mente del narrador: sigue cada pensamiento desde su misterioso punto de partida, a lo largo de su tortuoso desarrollo, hasta el momento en que desaparece con la irrupción de un pensamiento nuevo. Lo que sucede está autorizado a suceder.

La novela no pretende cumplir una función de redención social. Aunque *Hambre* nos sitúa en las mismas fauces de la miseria, no ofrece ningún análisis de esa miseria ni constituye una arenga a la acción política. Hamsun —que se volvió fascista en su vejez, durante la segunda guerra mundial—, nunca se preocupó por la injusticia social, y su héroe-narrador, al igual que el Raskolnikov de Dostoievski, no es un oprimido sino un monstruo de arrogancia intelectual. En *Hambre* no hay lugar para la compasión. El héroe sufre, pero sólo porque él ha elegido sufrir. Hamsun evita hábilmente que sintamos compasión por su personaje. Desde el comienzo queda claro que el héroe no necesita padecer hambre. Existe una solución, si no en la ciudad, al menos fuera de ella. Sin embargo, movidas por un sentido del orgullo obsesivo y suicida, las acciones del joven traicionan permanentemente sus intereses.

Comencé a correr para castigarme, dejando atrás una calle tras otra, instigándome a seguir con mudos escarnios, regañándome silenciosa y furiosamente cada vez que sentía deseos de detenerme. Con la ayuda de estos estímulos, llegué a la calle Pile. Cuando por fin me detuve, al borde de las lágrimas por la furia que me producía no poder seguir adelante, mi cuerpo entero temblaba y me dejé caer en el portal de una casa. «No tan rápido», me dije. Y para torturarme aún más, me incorporé y me forcé a permanecer de pie, riéndome de mí mismo y recreándome en mi propio agotamiento. Por fin, después de unos minutos, incliné la cabeza y me permití sentarme, aunque elegí el rincón más incómodo del portal.

Busca aquello que le resulta más difícil encontrar en sí mismo, procurándose dolor y adversidades del mismo modo que otros hombres persiguen el placer. Movido por una compulsión, pasa hambre sin necesidad, como si hubiera decidido emprender una huelga de hambre contra sí mismo. Su línea de conducta ha sido fijada antes de que comience el libro, antes de que el lector se convierta en testigo privilegiado de su destino. El proceso ya está en marcha, y el hecho de que el héroe no pueda controlarlo no significa que no sepa lo que hace.

En todo momento supe que me movía por impulsos irracionales que era incapaz de controlar… Aunque me encontraba fuera de mí y yo mismo no era más que un campo de batalla donde se enfrentaban fuerzas invisibles, seguía siendo consciente de cada detalle de lo que sucedía a mi alrededor.

Tras refugiarse en una soledad casi perfecta, se convierte al mismo tiempo en sujeto y objeto de su propio experimento. El hambre es el medio que permite esta disociación, el catalizador, por así decirlo, de su conciencia alterada.

Cada vez que sentía hambre durante demasiado tiempo, no taba claramente como si el cerebro se me escapara de la cabeza y me dejara vacío. Mi cabeza se volvía ligera, flotaba, no podía sentir su peso sobre mis hombros…

Sin embargo, si se trata de un experimento, no sigue en absoluto un método científico. No hay controles, ni puntos de referencia estables; sólo variables. Por otra parte, esta separación de mente y cuerpo tampoco puede reducirse a una abstracción filosófica. No estamos en el ámbito de las ideas, sino ante un estado físico que surge en condiciones extremas. La mente y el cuerpo están débiles, el héroe ha perdido el control de sus pensamientos y de sus acciones, y sin embargo insiste en la pretensión de controlar su destino. Ésta es la paradoja, el juego de lógica circular que se despliega en las páginas del libro. Es una situación imposible para el héroe, pues él ha llegado al borde del peligro voluntariamente. Dejar de pasar hambre no significaría la victoria, sino simplemente el final del juego. Quiere sobrevivir, pero sólo en sus propios términos: una supervivencia que lo obliga a enfrentarse cara a cara con la muerte.

Ayuna, pero no en la forma en que lo haría un cristiano. No niega la vida terrenal para anticiparse a la celestial, sencillamente rehúsa aceptar la vida que le ha tocado vivir. Y cuanto más se prolonga el ayuno, mayor es el espacio que la muerte ocupa en su

vida. Se aproxima a la muerte, se arrastra hacia el borde del abismo, pero una vez más se aferra a él, incapaz de moverse hacia delante o hacia atrás. El hambre, que abre el vacío, no tiene el poder de cerrarlo. Un breve instante de terror pascaliano se transforma en condición permanente.

Su ayuno es una contradicción. Seguir adelante con él significa la muerte y con la muerte se acabaría el ayuno, por lo tanto necesita seguir vivo, pero sólo para permanecer en el borde mismo de la muerte. Debe resistirse a acabar sólo para mantener vigente la posibilidad constante del fin. El ayuno no tiene un objetivo ni ofrece una promesa de redención, así que su contradicción permanece sin resolver. Como tal, es una imagen desesperada, engendrada por la misma pasión autodevoradora de la enfermedad ante la muerte. El alma, en su desesperación, quiere devorarse a sí misma y, como no puede hacerlo —precisamente porque desespera—, se hunde aún más en la desesperación.

A diferencia de un arte religioso, en el cual la autodegradación puede desempeñar un papel de purificación (por ejemplo, en la poesía meditativa del siglo XVII), el hambre sólo simula la dialéctica de la salvación. En el poema de Fulke Greville «En las profundidades de mi iniquidad», el poeta es capaz de contemplar un «espejo fatal de pecado» que «muestra al hombre como fruto de su degeneración», pero sabe que éste es sólo el primer paso en un proceso ambivalente, pues en ese espejo Cristo se revela «muriendo por los mismos pecados, y viene a salvarme desde ese infierno que yo temía…». En la novela de Hamsun, sin embargo, una vez que las profundidades han sido sondeadas, el espejo de la meditación permanece vacío.

El joven sigue en el fondo y ningún dios vendrá a rescatarlo. Ni siquiera puede esperar que los puntales de la convención social le permitan mantenerse en pie. Está desarraigado, no tiene amigos ni posesiones. Para él, el orden ha desaparecido, todo se ha vuelto fortuito. Sus actos se inspiran en simples caprichos y en un impulso incontrolable, la tediosa frustración de un descontento anárquico. Empeña su chaleco para darle una limosna a un mendigo, contrata un coche para buscar a un hombre imaginario, llama a las puertas de desconocidos y pregunta insistentemente la hora a los policías que se cruzan en su camino sin otro motivo que el de darse el gusto de hacerlo. Sin embargo, no se deleita en estos actos, que sigue considerando profundamente perturbadores. Aunque intenta con todas sus fuerzas estabilizar su vida, acabar con sus paseos sin rumbo, encontrar una habitación y dedicarse a escribir, es incapaz de hacerlo porque se lo impide el ayuno que él mismo se ha impuesto. Una vez

que ataca, el hambre no libera a su víctima-progenitora hasta que su lección se vuelve inolvidable. El héroe es capturado contra su voluntad por una fuerza que él mismo ha creado y se ve obligado a responder a sus demandas.

Lo pierde todo, se pierde incluso a sí mismo. Cuando se llega al fondo de un infierno sin Dios, la identidad desaparece. No es casual que el héroe de Hamsun no tenga nombre: a medida que pasa el tiempo, va siendo despojado de su propio yo. Los nombres que se atribuye a sí mismo son todos imaginarios, inventados impulsivamente según el capricho del momento. No puede decir quién es porque no lo sabe. Su nombre es una mentira que niega la realidad de su mundo.

Espía en la oscuridad que el hambre ha creado para él y encuentra un vacío de lenguaje. La realidad se ha convertido en una confusión de nombres sin objeto y objetos sin nombre. La conexión entre su identidad y el mundo se ha roto.

Permanecí un rato contemplando la oscuridad, esa densa sustancia sin fondo que era incapaz de comprender. Mi mente no alcanzaba a concebir algo así. Era una oscuridad inconmensurable y yo sentía su peso sobre mí. Cerré los ojos y me puse a canturrear y a mecerme en el camastro para distraerme, pero no funcionó. La oscuridad se había apoderado de mis pensamientos y no me permitía un solo instante de paz. ¿Y si me disolvía en las tinieblas, si me transformaba en parte de ellas?

En el preciso momento en que teme perder el control de sí mismo, se imagina que ha inventado una nueva palabra, *Kubooa*, una palabra sin significado que no pertenece a ningún idioma.

Había llegado a la dichosa locura del hambre: estaba vacío, libre de todo dolor, y mis pensamientos habían perdido el control.

Intenta encontrar un significado a su palabra, pero sólo consigue establecer lo que no designa: ni «Dios», ni «Los jardines del Tívoli», ni «feria de ganado», ni «candado», ni «amanecer», ni «emigración», ni «fábrica de tabaco» ni «hilo».

No, la palabra debía significar algo espiritual, un sentimiento, un estado de la mente. Si sólo pudiera comprenderla… Y pensé y pensé, buscándole un sentido espiritual.

Pero no lo consigue. Voces distintas a la suya comienzan a interferir, a confundirlo, y se hunde aún más en el caos. Después de un violento ataque, en el cual cree morir, sobreviene un silencio absoluto,

sin más sonidos que el eco de su propia voz retumbando contra la pared.

Quizá éste sea el episodio más triste del libro, pero es sólo uno de los numerosos ejemplos de la enfermedad lingüística del héroe. A lo largo de la narración, sus picardías casi siempre toman la forma de mentiras. Al retirar un lápiz de la casa de empeños (que había olvidado en el chaleco empeñado), le cuenta al propietario que con él había escrito su tratado de la Conciencia Filosófica en tres volúmenes. Admite que es un lápiz insignificante, pero dice que para él tiene un valor sentimental. A un viejo que encuentra en el banco de un parque le cuenta la fantástica historia de un tal señor Happolati, inventor del devocionario eléctrico. Tras pedirle al empleado de un comercio que le envuelva su última posesión, una andrajosa manta verde que le avergüenza llevar a la vista de todo el mundo, explica que en realidad no es la manta lo que quiere envolver, sino un par de valiosos jarrones que ha escondido dentro de ella. Ni siquiera la joven a quien corteja permanece al margen de ese tipo de fantasías. Le inventa un nombre que le parece hermoso y se niega a llamarla de cualquier otra manera.

Estas mentiras tienen un significado que trasciende la picaresca del momento. En el ámbito del lenguaje, la mentira tiene la misma relación con la verdad que el mal con el bien en el terreno moral. Ésa es la convención, aunque funciona sólo en la medida en que creamos en ella. Sin embargo, el héroe de Hamsun ya no cree en nada. Para él las mentiras y las verdades son una misma cosa. El hambre lo ha conducido a la oscuridad, de donde no hay retorno.

Esta ecuación entre lenguaje y moral se convierte en la esencia del episodio final de *Hambre*.

Mi mente se aclaró y comprendí que estaba al borde del fin. Apoyé las manos contra la pared y empujé para apartarme de ella. La calle seguía danzando a mi alrededor. Comencé a hipar de rabia y luché con todas mis fuerzas para no derrumbarme, libré una verdadera batalla sólo para permanecer en pie. No quería caer, deseaba morir de pie. Se aproximó un carro de verdulero y vi que estaba lleno de patatas, pero movido por la furia, por la más absoluta obstinación, decidí que no eran patatas sino coles. Oí mis propias palabras con claridad y afirmé una y otra vez esta mentira, juré deliberadamente sólo por la maravillosa satisfacción de cometer tan flagrante perjurio. Me emborraché con este extraordinario pecado, alcé tres dedos y juré con labios temblorosos en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, que eran coles.

Y ése es el final. Al héroe sólo le quedan dos opciones, vivir o morir, y decide vivir. Le ha dicho que no a la sociedad, a Dios, a sus propias palabras. Aquella misma tarde se marcha de la ciudad. Ya no hay necesidad de continuar el ayuno; su función se ha cumplido.

Hambre es el retrato de un artista joven. Sin embargo, el proceso de aprendizaje de este artista tiene poco en común con las luchas tempranas de otros escritores. El héroe de Hamsun no es Stephen Dedalus y en *Hambre* no hay una sola palabra sobre teorías estéticas. El mundo del arte ha sido traducido en el mundo del cuerpo y el texto original ha sido abandonado. El hambre no es una metáfora, sino la esencia misma del problema. Mientras que otros escritores —Rimbaud, por ejemplo, con su programa para la alteración voluntaria de los sentidos— han convertido el cuerpo en un problema estético por derecho propio, el héroe de Hamsun rechaza de plano la oportunidad de sacar ventaja de sus deficiencias. Está débil, ha perdido el control de sus pensamientos y sin embargo sigue luchando para dar lucidez a lo que escribe. Pero el hambre afecta a su prosa tanto como a su vida. Aunque está dispuesto a sacrificarlo todo por el arte, incluso a someterse a las peores formas de degradación y miseria, lo único que consigue es que le resulte imposible escribir. No se puede escribir con el estómago vacío, por mucho que se intente. Sin embargo, sería erróneo definir al héroe de Hamsun como un tonto o un loco. A pesar de las evidencias, sabe lo que hace. Él no quiere triunfar, sólo pretende fracasar.

Esto es toda una novedad: *Hambre* postula una idea inédita sobre la naturaleza del arte. En primer lugar es un arte que no puede distinguirse de la vida del artista que lo crea, lo cual no significa que sea un arte de excesos autobiográficos, sino una clara manifestación del esfuerzo de expresarse a sí mismo. En otras palabras, el arte del hambre es un arte de carencia, de necesidad, de deseo. La certeza sucumbe a la duda, la forma deja paso a un sistema. No puede haber una imposición arbitraria de orden, y sin embargo la obligación de ser claro es más importante que nunca. Es un arte que comienza con la convicción de que no existen respuestas correctas, y por esa razón resulta imprescindible hacer las preguntas apropiadas, que sólo pueden descubrirse a través de la experiencia propia. Para citar a Samuel Beckett:

Lo que digo no significa que el arte no tenga forma, sino que habrá una forma nueva, que admitirá el caos sin intentar catalogarlo como algo ajeno a sí mismo… La función del artista en la actualidad es encontrar una forma que deje sitio a la confusión[16].

Hamsun pinta este retrato de un artista en una etapa temprana de su desarrollo. Sin embargo, es en *Un artista del hambre*[17], el cuento de Kafka, donde la estética del hambre merece una elaboración más meticulosa. Aquí las contradicciones del ayuno del héroe de Hamsun y el atolladero artístico al que éste lo conduce se unen en la parábola de un artista cuyo arte consiste en el ayuno. El artista del hambre es y no es artista. Aunque desea que la gente admire sus hazañas, insiste en que no debería hacerlo, pues no tienen nada que ver con el arte. Ha decidido ayunar sólo porque nunca ha podido encontrar ninguna comida que le gustara; por lo tanto, sus proezas no son un espectáculo para divertir a los demás, sino el testimonio de una íntima desesperación que permite contemplar a otros.

Como el héroe de Hamsun, el artista del hambre ha perdido el control sobre sí mismo. Más allá del recurso dramático de estar sentado en una jaula, su arte no se diferencia en nada de su vida ni de lo que habría sido su vida si no se hubiera dedicado al espectáculo. No intenta agradar a nadie; de hecho, sus hazañas no pueden ser comprendidas ni apreciadas.

Nadie podía vigilar día y noche al artista del hambre, de modo que nadie podía asegurar por experiencia propia que el ayuno había sido continuo y riguroso; sólo podía saberlo el propio ayunador, que estaba destinado a ser el único espectador satisfecho de su propio ayuno.

Sin embargo, ésta no es la clásica historia del artista incomprendido, pues la naturaleza misma del ayuno escapa al entendimiento. Partiendo de un imposible y condenado al fracaso, es un proceso que se mueve asintóticamente hacia la muerte, destinado a no alcanzar ni el placer ni la destrucción. En el cuento de Kafka, el artista del hambre muere, pero sólo porque abandona su arte, olvidando las restricciones impuestas por su empresario. El artista del hambre llega demasiado lejos; pero ése es el riesgo, el peligro inherente a todo acto artístico: es necesario estar dispuesto a entregar la vida por él.

En resumen, el arte del hambre puede describirse como un arte existencial. Es una forma de enfrentarse con la muerte, y cuando hablo de la muerte me refiero a la concepción que tenemos de ella en la actualidad: sin Dios, sin esperanza de salvación. Muerte como el final súbito y absurdo de la vida.

No creo que hayamos llegado más lejos. Incluso es posible que hayamos estado aquí mucho más tiempo del que queremos admitir.

Sin embargo, en todo este tiempo, sólo unos pocos artistas han sido capaces de reconocerlo. Se necesita valor, y muy pocos están dispuestos a arriesgarlo todo por nada; pero eso es lo que ocurre en *Hambre*, una novela escrita en 1890. El personaje de Hamsun se despoja sistemáticamente de todas las creencias en todo tipo de orden, y al fin, por medio del hambre que se ha impuesto a sí mismo, no llega a ninguna parte. No hay nada que lo impulse a seguir, y sin embargo sigue adelante. Entra directamente en el siglo XX.

1970

Babel en Nueva York

En el prólogo de su novela *Le Bleu du ciel*[18], Georges Bataille establece una importante distinción entre libros escritos como forma de experimentación y libros nacidos de la necesidad. Según Bataille, la literatura es una fuerza esencialmente devastadora, una presencia vivida con «temor y estremecimiento», capaz de revelarnos la verdad de la vida y sus *desmedidas* posibilidades. La literatura no es un continuo, sino una serie de dislocaciones, y los libros que significan más para nosotros suelen ser aquellos que contrarían la idea de la literatura vigente en la época en que fueron escritos. Bataille cree que el motor de toda gran obra es siempre «un momento de *rage*»: una obra literaria no puede crearse mediante un acto de voluntad y su fuente es siempre extraliteraria. «¿Cómo podemos recrearnos», dice, «en libros cuyo autor no se sentía *forzado* a escribir?». El anhelo por romper las barreras de la convención literaria suele traducirse en experimentos poco naturales. Sin embargo, la mayoría de las obras vanguardistas no sobreviven; a pesar de sí mismas, permanecen prisioneras de las mismas convenciones que intentan destruir. La poesía futurista, por ejemplo, que en su día causó gran conmoción, ahora sólo es leída por académicos e historiadores de la época. Por otro lado, algunos escrito res que participaron poco o nada en la vida literaria de su tiempo —Kafka, por ejemplo—, luego lograron gran reconocimiento. Las obras que revigorizan nuestra concepción de la literatura, que nos abren una nueva perspectiva sobre sus posibilidades, son las obras capaces de cambiar nuestra vida. A menudo resultan sorprendentes, como si hubieran surgido de la nada, y, justamente porque se mantienen tan lejos de la norma, no tenemos otra opción que crear un sitio nuevo para ellas.

Le Schizo et les langues[19], de Louis Wolfson, es una de esas obras. No sólo es sorprendente, sino también totalmente distinto a cualquier libro anterior. Decir que ha sido escrito en los límites de la literatura no es suficiente: su lugar, para ser exactos, está en los límites del propio lenguaje. Escrito en francés por un americano, tiene poco sentido a no ser que se lo considere un libro americano, y sin embargo, por razones que luego aclararemos, no puede ser traducido. Se encuentra en la frontera entre los dos idiomas y nada podrá rescatarlo nunca de su precaria existencia, pues no estamos simplemente ante un escritor que ha decidido escribir en una lengua extranjera, sino ante un autor que escribió en francés porque no tenía

otra opción. Esta obra es el resultado de una necesidad irracional, es nada más y nada menos que un acto de supervivencia.

Louis Wolfson es un esquizofrénico. Nació en 1931 y vive en Nueva York. Para ser más preciso, yo definiría su obra como una autobiografía en tercera persona, una memoria del presente, en la cual registra los progresos de su enfermedad y el método completamente extravagante que ha ideado para afrontarla. Refiriéndose a sí mismo como «el alumno de lenguas esquizofrénico», «el estudiante demente» o «el loco estudiante de idiomas», Wolfson emplea un estilo narrativo que tiene al mismo tiempo la frialdad de un informe clínico y la inventiva de la ficción. En ninguna parte del texto hay el más mínimo vestigio de delirio o «locura»: todos los pasajes son lúcidos, directos, objetivos. Mientras leemos y nos internamos en el laberinto de las obsesiones del autor, sentimos con él, nos identificamos con él, del mismo modo que nos identificamos con las excentricidades y tormentos de Kirilov o Molloy.

El problema de Wolfson es que el idioma inglés se ha convertido en una intolerable fuente de dolor para él y se niega a hablarlo o escucharlo. Durante diez años visitó distintas clínicas psiquiátricas, donde se negó sistemáticamente a cooperar con los médicos. Cuando escribió su libro (finales de la década del sesenta) compartía un pequeño apartamento de clase media baja con su madre y su padrastro. Allí se pasa el día estudiando lenguas extranjeras, principalmente francés, alemán, ruso y hebreo. Se protege de cualquier asalto posible del inglés tapándose los oídos con los dedos, escuchando la radio con auriculares o poniéndose un dedo en un oído y un auricular en el otro. Sin embargo, a pesar de estas precauciones, hay momentos en que no consigue evitar la intrusión del inglés, por ejemplo, cuando su madre irrumpe en su habitación y le grita con voz aguda y estridente. El estudiante es consciente de que no puede sofocar el inglés sólo con traducirlo a otro idioma. Convertir una palabra inglesa en su equivalente extranjero deja a la palabra inglesa intacta; el acto de la traducción no la destruye, sólo la aparta hacia un lugar donde permanecerá para amenazarlo.

El sistema ideado por Wolfson para resolver su problema es complejo, pero una vez que uno se ha familiarizado con él, resulta fácil ponerlo en práctica, pues se fundamenta en una serie de reglas coherentes. Basándose en las distintas lenguas que ha estudiado, consigue transformar palabras y frases inglesas en combinaciones fonéticas de letras, sílabas y palabras extrañas que forman nuevas entidades lingüísticas, similares a las inglesas no sólo en su significado, sino también en su sonido. Su descripción de estas

acrobacias verbales es tan detallada que en algunos casos llega a ocupar diez páginas enteras, pero tal vez la mejor manera de explicar este proceso sea observar el resultado final de los ejemplos más simples. La frase inglesa «*Don't trip over the wire*» [No pises el alambre] se transforma de la siguiente manera: *Don't* pasa a ser *tu'nicht*', en alemán; *trip* se convierte en las primeras cuatro letras de la palabra francesa *trébucher; over* se transforma en *über*, en alemán; *the* pasa a ser *eth hé*, en hebreo, y *wire* se convierte en la palabra alemana *zwirn*, cuyas tres letras centrales corresponden a las tres primeras de la palabra inglesa: «*Tu'nicht tréb über èth hé zwirn*». Agotado, pero complacido con el resultado, Wolfson es cribe: «Si bien el esquizofrénico no experimentó una sensación de felicidad ante el hallazgo de las palabras extranjeras que le permitían aniquilar otras en su lengua materna (pues tal vez fuera incapaz de este sentimiento), sin duda logró sentir se mucho menos desdichado que de costumbre, al menos por un rato».

El libro, sin embargo, es mucho más que un simple catálogo de transformaciones. Aunque éstas constituyen el elemento principal de la obra y en cierto modo definen su propósito, lo esencial se encuentra en otra parte, en la situación humana y en la vida diaria donde se manifiesta la preocupación de Wolfson por el lenguaje. Pocos libros transmiten una impresión tan intensa de cómo es vivir en Nueva York y vagar por sus calles. Las descripciones de Wolfson son extremadamente precisas y cada detalle de sus observaciones —ya se refieran al ambiente carcelario de la sala de lectura de la biblioteca pública de la calle Cuarenta y dos, al nerviosismo de un baile de instituto, a una escena con prostitutas en Times Square o a una conversación con su padre en el banco de una plaza— es presentado con claridad y destreza. En su obra hay un continuo proceso de objetivación y la fascinación de la prosa es, en gran medida, consecuencia de este distanciamiento, que actúa como señuelo, *atrayéndonos* hacia el texto. Al describirse a sí mismo en tercera persona, Wolfson logra crear un espacio entre sus dos personalidades, como un medio de probar su propia existencia ante sí mismo. El idioma francés cumple la misma función: al mirar a su mundo —confinado por el inglés— desde una óptica diferente, al transformarlo en una lengua distinta mediante juegos de palabras, consigue ver las cosas con otros ojos, de una forma menos angustiosa, como si, en cierto modo, fuera capaz de actuar sobre él.

Sus poderes de evocación son devastadores y, en un estilo descolorido y lánguido, logra ofrecer un retrato de la vida entre los judíos pobres tan increíblemente cómico y vívido que podría compararse con los primeros pasajes de *Muerte a crédito* de Céline.

Parece evidente que Wolfson sabe lo que hace. Sus objetivos no son estéticos, pero en su paciente determinación por describirlo todo, por relatar los hechos con la mayor precisión posible, ha expuesto el carácter verdaderamente absurdo de su situación, a la que a menudo es capaz de responder con un irónico sentido del distanciamiento y la extravagancia.

Sus padres se divorciaron cuando él tenía cuatro o cinco años. Su padre había vivido casi siempre en la marginación, no tenía trabajo, se alojaba en hoteles baratos, holgazaneaba en cafeterías fumando cigarros. Decía que «le habían dado gato por liebre», pues sólo después de casarse descubrió que su mujer tenía un ojo de cristal. Con el tiempo, ella volvió a casarse, aunque su segundo marido desapareció después de la boda con un anillo de diamantes. Ella logró localizarlo cuando bajaba de un avión a mil quinientos kilómetros de distancia y lo envió a la cárcel, pero pronto lo dejaron en libertad con la condición de que volviera con su esposa.

La figura de la madre en el libro es dominante, sofocante, y cuando Wolfson habla de su «*langue maternelle*», es evidente que su aversión hacia el inglés está en relación directa con la aversión que siente hacia su madre. Ella es un personaje grotesco, un monstruo de la vulgaridad que ridiculiza los estudios de idiomas de su hijo, insiste en hablarle en inglés y se empeña en hacer todo lo contrario de lo que él necesita para que la vida le resulte tolerable. Dedica casi todo su tiempo libre a interpretar canciones populares con un órgano eléctrico, a todo volumen. Pendiente de sus libros, con los dedos en los oídos, el estudiante ve cómo la lámpara de su escritorio comienza a temblar, siente que la habitación entera vibra al ritmo de la melodía y en cuanto la música ensordecedora penetra en su mente, automáticamente piensa en la letra inglesa de la canción, sumiéndose en un estado de furia y desesperación. (El autor dedica medio capítulo a la transformación lingüística de la letra de *Good Night Ladies*). Sin embargo, Wolfson nunca juzga a su madre, se limita a describirla y sólo se permite algún comentario de desprecio ocasional.

Por supuesto, su debilidad óptica no parecía interferir con la capacidad de sus órganos de fonación (tal vez fuera incluso al contrario) y hablaba casi siempre con una voz estridente y aguda, aunque era perfectamente capaz de murmurar por teléfono cuando quería disponer la entrada de su hijo en un hospital psiquiátrico sin que él se enterara.

Además de por la amenaza constante del inglés, representada por su madre (que para él es la encarnación misma de la lengua), el

estudiante sufre por su papel de proveedora de alimentos. A lo largo del libro, a las actividades lingüísticas de Wolfson se suma su obsesión por la comida, por el acto de comer y por la posible contaminación de los alimentos. Oscila entre un violento disgusto hacia la idea de comer, como si ésta representara una contradicción básica con su trabajo lingüístico, y terribles orgías de glotonería que lo hacen sentir enfermo durante horas. Cada vez que entra en la cocina, lo hace armado con un libro extranjero, repite en voz alta ciertas frases extranjeras que ha estado memorizando y se prohíbe a sí mismo leer cualquier etiqueta inglesa de los paquetes o latas de alimentos. Sin dejar de recitar las frases una y otra vez, como si se tratara de un conjuro mágico para ahuyentar malos espíritus, abre el primer recipiente que encuentra —que contiene los alimentos más fáciles de comer: por lo general los menos nutritivos— y comienza a llevarse la comida a la boca, con la precaución de que ésta no toque sus labios, que él cree infectados con huevos y larvas de parásitos.

Después de semejantes arrebatos, lo invaden la culpa y el remordimiento. Como Gilles Deleuze sugiere en el prólogo del libro, «su sentimiento de culpa es tan grande cuando ha comido como cuando ha oído hablar a su madre. Es la misma culpa».

Creo que éste es el punto en que la pesadilla particular de Wolfson se relaciona con ciertos interrogantes universales sobre el lenguaje. Existe una conexión fundamental entre el acto de hablar y el de comer, y a través de la propia exageración de la experiencia de Wolfson, podemos observar la profundidad de esta relación. El habla es una rareza, una anomalía, una función de la boca biológicamente secundaria, y los mitos del lenguaje a menudo se asocian con la idea de la comida. A Adán se le concede el poder de nombrar las criaturas del paraíso y más tarde es expulsado de allí por comer del árbol de la ciencia del bien y del mal. Los místicos ayunan con el fin de prepararse para recibir la palabra de Dios. En la comunión, se come el cuerpo de Cristo, la palabra hecha carne. Es como si la función vital de la boca, su papel en el acto de comer, se hubiera transferido al habla, pues el lenguaje nos crea y nos define como seres humanos. El temor de Wolfson a comer, el sentimiento de culpa que le producen los episodios de glotonería, son el reconocimiento de su traición a la tarea que se ha impuesto a sí mismo: el descubrimiento de un lenguaje con el cual pueda vivir. Comer es una concesión, pues lo mantiene dentro del con texto de un mundo desacreditado e inaceptable.

En definitiva, Wolfson emprende su búsqueda con la esperanza de volver a hablar inglés algún día, una esperanza que se vislumbra de vez en cuando en las páginas del libro. La invención de su sistema de

transformaciones y el propio hecho de escribir el libro forman parte de una lenta huida fuera de la impenetrable agonía de la enfermedad. Al rechazar cualquier tratamiento y forzarse a sí mismo a enfrentarse con sus propios problemas, a superarlos en soledad, Wolfson descubre en sí mismo una vaga conciencia de la posibilidad de vivir con otros, de liberarse de este lenguaje individual para penetrar en el de los demás.

La obra que surge de esta lucha es difícil de definir, pero no debería desecharse como un simple ejercicio terapéutico, como otro testimonio de una enfermedad mental destinado a archivarse en las bibliotecas médicas. Creo que Gallimard ha cometido un gran error al publicar *Le Schizo et les langues* dentro de una colección dedicada al psicoanálisis. Al etiquetar el libro de este modo, han intentado suavizar la rebelión que le aporta su fuerza extraordinaria, mitigar «el momento de pasión» que comunica.

Por otra parte, aunque hayamos evitado caer en la trampa de considerar el libro de Wolfson como un simple caso clínico, también debemos dudar al juzgarlo según los criterios literarios establecidos y al buscar sus paralelismos con otras obras. En cierto sentido, el método de Wolfson recuerda a los elaborados juegos de palabras de *Finnegans Wake* y a los de las novelas de Raymond Roussel, pero insistir en esta semejanza sería perder de vista el aspecto fundamental del libro. Louis Wolfson está fuera del ámbito de lo que entendemos por literatura, y para hacer justicia a su obra, debemos leerla en sus propios términos. Sólo de ese modo seremos capaces de apreciar su libro por lo que es: una de esas raras obras capaces de cambiar nuestra percepción del mundo.

1974

Los fundamentos del dadaísmo

De todos los movimientos vanguardistas, el dadaísmo es el que mejor nos representa. Aunque tuvo una vida corta —comenzó en 1916 con los espectáculos nocturnos del *cabaret* Voltaire, en Zúrich, y acabó, aunque no oficialmente, en 1922, en París, con las manifestaciones en contra de la obra de Tristan Tzara *Le Coeur à gaz* —, su espíritu aún no se ha perdido en la historia de los tiempos. Incluso ahora, más de cincuenta años después, no pasa una temporada sin que se publique algún libro, o se presente alguna exposición dadaísta, y si seguimos investigando los interrogantes que despertó, no es sólo por razones académicas. Los interrogantes del dadaísmo siguen siendo los nuestros, y cuando hablamos de la relación del arte con la sociedad, del arte opuesto a la acción, y el arte *como* acción, no podemos evitar recurrir a este movimiento como fuente y ejemplo. Necesitamos saber sobre él no sólo por sí mismo, sino porque creemos que nos ayudará a comprender nuestro propio presente.

Los diarios de Hugo Ball constituyen un buen punto de partida. Ball, una figura clave en la fundación del dadaísmo, fue también el primer desertor del movimiento, y su reseña del período comprendido entre los años 1914 a 1921 es un documento valiosísimo. *Flight Out of Time*[20] fue originalmente publicado en Alemania en 1927, poco antes de que Ball muriera víctima de un cáncer de estómago a los cuarenta y un años, y consiste en pasajes extraídos por el autor de sus diarios y seleccionados con una visión retrospectiva clara e inteligente. No es tanto un autorretrato como un testimonio de su evolución interior, un balance espiritual e intelectual, que analiza tema por tema de una forma rigurosamente dialéctica.

Aunque nos encontramos con pocos datos biográficos, la absoluta audacia de sus ideas es suficiente para atraparnos, pues Ball era un pensador agudo, y como miembro del primer movimiento dadaísta, fue quizá uno de los mejores testigos del grupo de Zúrich. Además, el hecho de que el dadaísmo constituyera sólo una etapa en la compleja evolución de Ball nos permite observar el movimiento desde una perspectiva completamente nueva.

Hugo Ball era un hombre de su tiempo y su vida parece encarnar de forma asombrosa las pasiones y contradicciones de la sociedad europea de principios de siglo. Estudioso de la obra de

Nietzsche, escritor de teatro expresionista, periodista de izquierdas, pianista de teatros de variedades, converso al catolicismo y autor de obras sobre Bakunin, la intelectualidad alemana, el cristianismo primitivo y las obras de Herman Hesse, parece haber experimentado, en un momento u otro, casi todas las preocupaciones políticas y artísticas de la época. Sin embargo, pese a sus numerosas actividades, las actitudes e intereses de Ball permanecieron notablemente coherentes a lo largo de su vida, y, al final, toda su trayectoria puede considerarse como un intento consciente, incluso frenético, de basar su existencia sobre una verdad fundamental, sobre una realidad única y absoluta. Tenía demasiada vocación artística para ser un filósofo y demasiada vocación filosófica para ser un artista, estaba demasiado preocupado por el destino del mundo para pensar sólo en su salvación personal, y sin embargo era demasiado retraído para ser un activista eficaz. Hugo Ball se esforzó en bus car soluciones para sus necesidades individuales y sociales, e incluso en su más profunda soledad nunca se vio a sí mismo aislado del medio que lo rodeaba. Fue un hombre que tuvo que superar grandes dificultades, que nunca logró definir su propia idea de sí mismo y cuya integridad moral motivó en él gestos temerariamente idealistas que no encajaban en absoluto con su naturaleza sensible. Sólo tenemos que examinar la famosa fotografía de Ball recitando un poema sonoro en el *cabaret* Voltaire para comprender este hecho. Está vestido con un absurdo disfraz que lo hace parecer un híbrido entre el Hombre de Hojalata y un obispo demente, y debajo de su alto sombrero de hechicero, su cara tiene una sobrecogedora expresión de pánico. Es una expresión inolvidable, y en esa sola imagen tenemos una verdadera parábola de su carácter, una perfecta representación del interior oponiéndose al exterior, de la oscuridad ante la oscuridad.

En el prólogo de *Flight Out of Time*, Ball presenta al lector una autopsia cultural que marca la pauta de todo lo que seguirá luego: «El mundo y la sociedad de 1913 se veían de este modo: la vida completamente limitada y restringida […]. El interrogante más urgente día y noche es éste: ¿existe alguna fuerza lo suficientemente poderosa y sobre todo lo bastante vital para acabar con esta situación?». Por otra parte, en una disertación sobre Kandinsky, en 1917, Ball presenta estas ideas con mayor énfasis: «Una cultura milenaria se desintegra. Ya no quedan pilares ni puntales, ni siquiera cimientos; se han derrumbado […]. El mundo ha perdido su sentido». Estos sentimientos no son nuevos; confirman el clima intelectual en que se vivía durante la primera guerra mundial, y recuerdan muchas cuestiones que hoy damos por sentadas pues han pasado a formar parte de la sensibilidad actual. Sin embargo, lo que Ball dice un poco

más adelante en el prólogo resulta inesperado: «Daba la impresión de que la filosofía había caído en manos de los artistas, como si ellos propusieran las nuevas corrientes, como si fueran los profetas de un renacimiento. Cuando nos referíamos a Kandinsky o a Picasso no hablábamos de pintores, sino de sacerdotes; no de artesanos, sino de creadores de nuevos mundos y paraísos». El sueño de una regeneración total coexistía con el peor de los pesimismos, y para Ball esto no era una contradicción: ambas actitudes formaban parte de un mismo planteamiento. El arte no era un medio para evadirse de los problemas del mundo, sino una forma concreta de resolver esos problemas. Durante sus años más difíciles, Ball encontró consuelo en esta esperanza, presente en sus primeros trabajos dramáticos —«Sólo el teatro es capaz de crear una sociedad nueva»—; en su idea, influida por Kandinsky, de la «unión de todas las fuerzas y los métodos artísticos» y, tiempo después, en sus actividades dadaístas en Zúrich.

La seriedad con que Ball elabora estas consideraciones en sus diarios nos ayuda a desterrar varios mitos sobre los comienzos del dadaísmo, sobre todo la idea de que sólo consistía en los altisonantes desvaríos de un grupo de jóvenes desertores, una especie de premeditada extravagancia al estilo de los hermanos Marx. Por supuesto, muchas de las actuaciones del *cabaret* eran sencillamente estúpidas, pero para Ball esta bufonería representaba un medio para alcanzar un fin, una catarsis necesaria: «El perfecto escepticismo hace posible la libertad perfecta. […] Uno casi podría asegurarlo cuando la convicción en un propósito o una causa llega a su fin, entonces ese propósito o esa causa regresan al caos y se convierten en propiedad colectiva. Pero tal vez sea necesario producir el caos con resolución y firmeza y con ello forzar una retirada completa de la fe, antes de que una estructura nueva pueda ser construida sobre una base transformada de la convicción». Para comprender el dadaísmo, al menos en esa etapa primitiva, debemos verlo como un vestigio de viejos ideales humanistas, una reafirmación de la dignidad individual en una era mecánica de uniformación, como una expresión *simultánea* de desesperación y esperanza. La contribución personal de Ball a los números de *cabaret*, sus poemas sonoros o «poemas sin palabras» confirman esta idea. Aunque dejó a un lado el lenguaje normal, no te nía intención de destruirlo. En su deseo casi místico de recobrar lo que consideraba un lenguaje primitivo, Ball vio en aquella nueva forma poética, puramente emotiva, una forma de atrapar la esencia mágica de las palabras. «En estos poemas fonéticos renunciamos totalmente al lenguaje que el periodismo ha ultrajado y corrompido. Debemos regresar a la alquimia más profunda de la palabra…».

Ball se marchó de Zúrich sólo siete meses después de la

inauguración del *cabaret* Voltaire, en parte porque estaba cansado y en parte porque se sentía desencantado con la forma en que evolucionaba el dadaísmo. Su principal oponente era Tzara, que pretendía convertir el dadaísmo en uno de los numerosos movimientos internacionales de vanguardia. Tal como dice John Elderfield en su introducción al diario de Ball: «Una vez lejos, creyó distinguir una cierta "arrogancia dadaísta" en lo que habían estado haciendo. Ball confiaba en que estaban absteniéndose de la moral convencional para elevarse como hombres nuevos, en que habían acogido el irracionalismo como un camino hacia lo "sobrenatural", en que el sensacionalismo era el mejor método para destruir lo académico. Pero luego llegó a dudar de todo aquello —llegó a avergonzarse del desorden y el eclecticismo del *cabaret*— y consideró que distanciarse de su época podría ser un camino más honesto y más seguro para lograr aquellos objetivos personales». Sin embargo, varios meses más tarde, Ball regresó a Zúrich para participar en los actos de la galería Dada y para ofrecer una importante conferencia sobre Kandinsky, pero poco tiempo después volvió a enfrentarse con Tzara y esta vez la ruptura fue definitiva.

En julio de 1917, bajo la dirección de Tzara, el dadaísmo fue lanzado oficialmente como movimiento mediante una publicación propia, los manifiestos y una campaña de promoción. Tzara era un organizador incansable, un verdadero vanguardista al estilo de Marinetto, y por fin, con la ayuda de Picabia y Serner, apartó el dadaísmo de las ideas originales del *cabaret* Voltaire, de lo que Elderfield denomina con propiedad «el primitivo equilibrio de la construcción-negación», para conducirlo a la osadía de un antiarte. Unos años más tarde, hubo un nuevo cisma en el movimiento, y el dadaísmo se dividió en dos grupos: el alemán, liderado por Huelsenbeck, George Grosz y los hermanos Herzefelde, con un planteamiento fundamentalmente político, y el grupo de Tzara, que, trasladado a París en 1920, defendía el anarquismo estético que con el tiempo derivó en el surrealismo.

Aunque Tzara confirió una identidad al dadaísmo, también lo despojó del propósito moral que le había asignado Ball. Al convertirlo en una doctrina y aderezarlo con una serie de ideas programáticas, Tzara sumió al dadaísmo en la autocontradicción y la impotencia. Lo que para Ball había sido una verdadera protesta del corazón contra todos los sistemas de pensamiento y acción, se convirtió en una organización más. La concepción de antiarte, que dio lugar a incesantes ataques y provocaciones, era una idea esencialmente falaz, pues el arte sigue siendo arte aunque se oponga a sí mismo; es una dualidad imposible. Tal como Tzara escribió en uno de sus

manifiestos: «El verdadero dadaísta está en contra del dadaísmo». La imposibilidad de establecer este principio como dogma resulta evidente, y Ball, que tuvo la perspicacia de advertir esta contradicción muy pronto, se retiró en cuanto notó que el dadaísmo se estaba transformando en un movimiento. Para los demás, sin embargo, el dadaísmo se convirtió en una especie de farsa con manifestaciones cada vez más extremistas. Pero la verdadera motivación se había perdido, y cuando el dadaísmo llegó a su fin, no fue porque fracasara en la lucha que había emprendido, sino por su propia inercia.

La posición de Ball, por otra parte, es tan válida hoy como en 1917. Creo que entre los diferentes períodos y tendencias divergentes del dadaísmo, el momento en que participó Hugo Ball fue el de mayor fuerza del movimiento, la época que más nos atrae en la actualidad. Quizá sea una visión herética, pero cuando observo cómo el dadaísmo se consumió bajo la influencia de Tzara, cómo sucumbió al decadente sistema de intercambios en el mundo artístico burgués, provocando al mismo público al que pretendía cautivar, pienso que esta rama del dadaísmo debe verse como un síntoma de la debilidad intrínseca del arte bajo el capitalismo moderno, atrapado en la jaula invisible de lo que Marcuse llamaba «tolerancia represiva». Sin embargo, puesto que Ball nunca consideró el dadaísmo como un fin en sí mismo, no perdió la flexibilidad, y fue capaz de usar el movimiento como un instrumento para alcanzar fines más elevados, para realizar una verdadera crítica de la época. El dadaísmo, para Ball, era sólo el nombre de una especie de duda radical, una forma de desterrar todas las ideologías existentes y acceder a un análisis del mundo que lo rodeaba. Vista desde esta perspectiva, la energía del dadaísmo no puede con sumirse nunca: es una idea que pertenece siempre al presente.

El regreso de Ball al catolicismo de su infancia, en 1921, no resulta tan extraño como parece. No representa un cambio importante en sus ideas y en cierto modo puede verse como un paso más en su evolución. Si su vida hubiera sido más larga, es muy probable que hubiera experimentado otra metamorfosis. De hecho, en sus diarios descubrimos una continua superposición de pensamientos e inquietudes. Incluso durante su época dadaísta hace frecuentes referencias al cristianismo («No sé si, pese a todos nuestros esfuerzos, podremos llegar más allá de Wilde y de Baudelaire, o si sólo continuaremos siendo románticos. Es probable que haya otras formas de obrar el milagro y también otras formas de oposición, como, por ejemplo, el ascetismo, la Iglesia»), y durante su etapa más seria de catolicismo demuestra una preocupación por el lenguaje místico que recuerda claramente a las teorías sobre los poemas sonoros de su

período dadaísta. Como señala en uno de sus últimos escritos, en 1921: «El socialista, el esteta y el monje coinciden en que la educación burguesa debe ser aniquilada. El nuevo ideal tomará elementos de los tres». La corta vida de Ball fue una lucha constante para lograr una síntesis de estos puntos de vista divergentes. Si en la actualidad lo recordamos como una figura importante, no es porque llegara a descubrir una solución, sino porque fue capaz de plantear el problema con sorprendente claridad. Hugo Ball se destaca como uno de los espíritus ejemplares de la época por su coraje intelectual, por el fervor con que se enfrentó al mundo.

1975

Verdad, belleza, silencio

Laura Riding aún no había cumplido los cuarenta años cuando publicó las 477 páginas de sus *Collected Poems*, en 1938. A una edad en que la mayoría de los poetas comienzan a encontrar su camino, ella ya había alcanzado la madurez, y la lista de sus logros en el campo de la literatura ya era asombrosa: nueve volúmenes de poesía, varias colecciones de ensayos, una larga novela y la fundación de una pequeña editorial, Seizin Press. Ya en 1924, poco después de su graduación en Cornell, *The Fugitive* la había calificado como «el descubrimiento del año, una nueva revelación de la poesía americana», y más tarde, en Europa, durante la época de su íntima y tormentosa relación con Robert Graves, se convirtió en una figura importante de los movimientos de vanguardia internacionales. Por lo visto, el joven Auden estaba tan influido por sus poemas que Graves se vio obligado a escribirle una carta riñéndolo por sus descarados plagios. Por otra parte, el riguroso sistema de crítica literaria que Laura Riding desarrolló en *A Survey of Modernist Poetry* (escrito en colaboración con Graves) inspiró directamente *Seven Types of Ambiguity* de Empson. Sin embargo, después de 1938 no escribió nada; ni poemas, ni cuentos, ni ensayos. Con el tiempo, el nombre de Laura Riding se perdió en el olvido, y para las nuevas generaciones de poetas y escritores fue como si nunca hubiera existido.

No se volvió a oír hablar de ella hasta 1962, cuando aceptó leer unos poemas y hacer algunas observaciones sobre las razones lingüísticas y filosóficas de su ruptura con la poesía en un programa de la BBC. Desde entonces, han salido a la luz varias publicaciones nuevas y, recientemente, dos libros: una selección de poemas, cuyo prólogo contiene nuevas disquisiciones sobre su actitud hacia la poesía, y *The Telling*, una obra en prosa que ella ha descrito como un «evangelio personal». Es evidente que Laura Riding ha regresado. Aunque no ha vuelto a escribir poesía desde 1938, *The Telling* está íntimamente relacionado con sus escritos anteriores y, a pesar del largo silencio, su obra constituye una unidad. Laura Riding y Laura (Riding) Jackson —su nombre de casada y el que usa ahora— son en gran medida imágenes en espejo. Cada una de ellas ha intentado encontrar una especie de verdad universal en el lenguaje, una forma de hablar capaz de revelarnos nuestro esencial carácter humanístico —«un ideal lingüísticamente ordenado, en el cual cada grado de satisfacción es un grado de satisfacción manifiesta de la esperanza

contenida en ser, en su capacidad de incluirnos dentro de sí, como humanos»—, y aunque esta aspiración a veces parece formulada de forma algo ampulosa, ha permanecido constante. Lo único que ha cambiado es el método. Hasta 1938, Laura Riding estaba convencida de que la poesía era la mejor manera de alcanzar su objetivo. Luego, ella se ha replanteado esa opinión, y no sólo ha abandonado la poesía, sino que ahora la considera uno de los obstáculos principales en su camino hacia la verdad lingüística.

Lo que más nos llama la atención de su poesía es la coherencia entre el estilo y la intencionalidad. Da la impresión de que Laura Riding tuvo muy claro lo que se proponía desde el comienzo, y sus poemas exigen ser leídos no como versos aislados, sino como partes interconectadas de un ambicioso proyecto poético.

Debemos aprender mejor

lo que somos y lo que no.

No somos el viento.

No somos el humor trashumante que incita

nuestras mentes a un vertiginoso desamparo.

Debemos distinguir mejor

entre nosotros y los extraños.

Hay muchas cosas que no somos.

Hay muchas cosas que no son.

Hay muchas cosas que no debemos ser.

(de «The Why of the Wind»)

Éste es un extracto muy característico de la obra de Riding: el nivel abstracto del discurso, la insistencia en exponer cuestiones trascendentales, la tendencia a la exhortación moral, la sagacidad y claridad de sus ideas, la inesperada yuxtaposición de palabras, como en la frase «vertiginoso desamparo». El mundo real casi nunca está presente, y cuando se lo menciona, aparece sólo como metáfora, una especie de taquigrafía lingüística que sirve para indicar ideas y procesos mentales. El viento, por ejemplo, no es un viento verdadero, sino una forma de expresar lo voluble, una referencia a la idea de

cambio continuo, y recibimos su impacto sólo como idea. El propio poema se desarrolla como un razonamiento más que como la expresión de un sentimiento o la evocación de una experiencia personal, y nos conduce a una generalización, a la exposición de lo que la poetisa considera una verdad trascendental.

«No somos el viento». En otras palabras, somos aquello que no cambia. Ésta es la premisa fundamental del proyecto de Laura Riding; no puede ser probada, pero de todos modos funciona como principio inspirador de su obra como unidad. Poema tras poema, somos testigos de su intento de arrancarle la coraza al mundo para encontrar un lugar de permanencia absoluto e inexpugnable, y como sus poemas rara vez se fundan en la percepción física de ese mundo, por extraño que parezca, surgen en un clima casi exclusivamente emotivo, creado por el fervor de esa búsqueda metafísica. Sin embargo, pese a la gravedad de los poemas, hay pasajes de agudo ingenio que nos recuerdan a Emily Dickinson:

Luego sigue una descripción

de un intervalo llamado muerte

por los vivos.

Pero yo me referiré a él

como a una enfermedad breve.

Pues duró solamente

de no estar enfermo

a no estar enfermo.

Llegó por casualidad.

Encontré a Dios.

¿Cómo?, dijo, ¿tú, ya?

¿Cómo?, dije yo, ¿tú, todavía?

(de «Then follows», en Collected Poems)

Al principio, es difícil comprender la verdadera magnitud de estos poemas, los problemas concretos que intentan resolver. Laura Riding no nos ofrece casi ninguna figura visual, y esta falta de

imágenes y detalles sensoriales, esta ausencia de una verdadera *superficie*, resulta desconcertante. Sentimos como si nos hubieran negado el don de la vista; pero éste es un recurso intencional y desempeña un papel importante en los temas que desarrolla. Laura Riding no pretende hacernos ver algo, sino obligarnos a reflexionar sobre la idea de lo visible.

Tú fingiste ver.

Yo fingí creer que veías.

Así llegamos gracias a los ojos

y dentro del misterio, a tener un lenguaje.

No había vista que ver.

Aquello que debe verse no es una vista.

Tú la convertiste en vista para verla.

Pero no es una vista, y ésta fue la causa…

Ahora que hemos visto, cerremos los ojos

y que una oscura bendición caiga sobre nosotros,

una bendición rápida-lenta por haber visto,

y dicho y hecho ni mejor ni peor.

(de «Bendictory»)

Lo único que parece estar presente aquí es la voz de la poetisa, y es sólo de forma gradual, mientras «dejamos que se cierren nuestros ojos», que comenzamos a escuchar esta voz con especial cuidado y nos volvemos extremadamente sensibles a sus matices. Malebranche dijo que la atención es la plegaria natural del alma. Creo que en sus mejores poemas, Laura Riding nos induce a un estado de éxtasis auditivo, nos transporta al *interior* de una voz a la que dedicamos toda nuestra atención, de modo que, como lectores, nos convertimos en partícipes del desarrollo del poema. Esta voz no es tanto un discurso en voz alta como una forma de pensar, de seguir el complejo proceso

del pensamiento de manera que incorporemos la idea casi de inmediato. Pocos poetas han sido capaces de manipular abstracciones de forma tan convincente. Despojados de todo artificio, reducidos a su esencia desnuda, los poemas sur gen como una especie de retórica, un sistema de razonamiento puro que funciona al estilo de la música, generando una interacción de temas y variaciones y ofreciendo el mismo tipo de placer estético.

Y la charla en la charla como el tiempo en el tiempo se pierde

proclamando cambios sobre mudas suposiciones.

La conversación sucede a la conversación,

hasta que no queda nada por decir

excepto la verdad, el eterno monólogo,

que ningún hablante, excepto ella misma, puede discutir.

(de «The Talking World»)

Sin embargo, este poder también puede ser interpretado como debilidad, pues a costa de mantener el alto grado de precisión intelectual necesario para conseguir lo que quiere de sus poemas, Laura Riding se ha visto obligada a correr un gran riesgo poético, y ha perdido más a menudo de lo que ha ganado. Por fin llegamos a comprender que las razones de su ruptura con la poesía están implícitas en los mismos poemas. Por más que admiremos su obra, sentimos que le falta algo, que no alcanza a reflejar la verdadera magnitud de la experiencia que pretende expresar. El origen de esta deficiencia, por paradójico que parezca, reside en su concepción del lenguaje, que en gran medida se contradice con la idea misma de la poesía:

Salid, palabras, fuera de las bocas,

fuera de lenguas en las bocas

de imprudentes corazones en lenguas

y de bocas en cabezas prudentes.

Salid, palabras, afuera donde

el significado no se apelmaza

con la irritante sustancia de la voz…

(de «Come, Words, Away»)

Éste es un deseo que se niega a sí mismo. La poesía es justamente la forma de usar el lenguaje que obliga a las palabras a permanecer *dentro* de la boca, la forma en que podemos comprender y experimentar con mayor precisión «la irritante sustancia de la voz». El planteamiento de Laura Riding es demasiado frío para merecer nuestra aprobación. Si la verdad que busca en el lenguaje es una verdad humana, sería contradictorio pretender encontrarla a expensas de algo que es esencial mente humano. Sin embargo, es lo que Riding parece hacer al rechazar las propiedades físicas del habla, al negarse a reconocer que el habla es un instrumento imperfecto en manos de criaturas imperfectas.

En el prólogo a sus *Collected Poems*, escrito en 1938, durante su etapa de ferviente adhesión a la poesía, observamos que esa intención de trascendencia es la fuerza motivadora de su obra: «Voy a ofreceros poemas escritos por todas las razones de la poesía, poemas que son también una historia de cómo, mediante la integración gradual de estas razones, la existencia en la poesía resulta más real que la existencia en el tiempo, más real porque es más válida, más válida porque es más auténtica». Treinta años más tarde, emplea casi los mismos términos para justificar su igualmente apasionada oposición a la poesía: «Para un poeta, el simple hecho de crear un poema puede parecerle una forma de resolver el problema de la ver dad. […] Pero en la poesía, sólo se resuelve un problema artístico. El arte, cuya honestidad debe abrirse paso a través de los artificios, no puede evitar deformar la verdad. El arte de la poesía deforma la verdad con mayor habilidad que cualquier otra forma artística, porque su único medio es la palabra…».

Pese a su precisión y su firmeza, estas explicaciones parecen curiosamente vagas, porque Laura Riding no define en ningún momento la verdad a la que hace referencia, aunque deja claro que está más allá del tiempo, del arte y de los sentidos. Este discurso parece conducirnos al amplio campo del idealismo platónico, donde resulta difícil saber a qué atenerse. Por otra parte, Laura Riding no logra convencernos. Ninguna de sus dos explicaciones nos parece apropiada para la poesía, porque, en el fondo, *no* se refieren a la poesía. Es evidente que la poetisa está interesada en problemas que trascienden el ámbito de la poesía, y al detenerse en ellos como si fueran los *únicos* problemas de la poesía, sólo logra confundir las cosas. Ella no abandonó la poesía porque *ésta* tuviera una deficiencia

objetiva —ya que no es ni más ni menos deficiente que cualquier otra actividad humana—, sino porque la poesía, tal como ella la concebía, ya no era capaz de expresar lo que ella quería decir. Ahora cree que en su momento llegó a alcanzar «el límite de la poesía», pero más bien parece que alcanzó su propio límite en la poesía.

Resulta lógico, entonces, que desde 1938 se haya dedicado a realizar una investigación más general sobre la lengua. De hecho, en *The Telling* encontramos una discusión en profundidad de algunas de las cuestiones que había intentado formular en sus poemas. Este libro, que no puede encasillarse en ninguno de los géneros literarios, tiene una estructura decididamente talmúdica. *The Telling* es un texto breve, de menos de cincuenta páginas, dividido en párrafos numerados y publicado original mente en la revista *Chelsea* en 1967. A este texto principal, expresado en una prosa densa y abstracta, sin apenas referencias externas, Laura Riding ha añadido una serie de observaciones, comentarios sobre comentarios, notas y apéndices, que profundizan en muchas de sus primeras conclusiones y tratan de asuntos literarios, políticos y filosóficos. Es la asombrosa revelación de una conciencia que se autoexamina y se enfrenta con sigo misma. Basándose en la idea de que «el súmmum humano se expresa en un súmmum lingüístico», Laura Riding persigue el ideal del «uso humanamente perfecto de la palabra», a través del cual espera desentrañar la naturaleza esencial del ser. Una vez más, se esfuerza por alcanzar absolutos, por lograr una visión inconmovible y unificada del mundo: «… La naturaleza de nuestro ser no nos permite concebirlo como concebimos el clima, a través de la noción de lo momentáneo. El tiempo es intrínsecamente variable, mientras que nuestro ser, por su condición humana, es esencialmente constante […] y sólo puede ser conocido a través de la idea de la constancia». Aunque Laura (Riding) Jackson ha puesto su propio «yo» anterior entre paréntesis, considera *The Telling* como una continuación positiva de sus esfuerzos como poeta: «Hablar como hablo en él, decir las cosas que digo allí, formaba parte de mi aspiración como poeta».

El primer párrafo de *The Telling*, plantea el meollo del problema que intenta resolver en el resto del libro:

Queda algo por decir de nosotros que todos esperamos. En nuestra inocente ignorancia nos apresuramos a oír historias de la antigua vida humana, de la nueva vida humana, imaginaria vida humana, ávidos de algo que nos permita superar la etapa de la curiosidad no satisfecha. Sabemos que somos explicables y que no hemos sido explicados. Muchas de las verdades triviales que nos conciernen han sido dichas, pero las más importan tes no han sido

pronunciadas; y nada puede ocupar su lugar. Todo lo que aprendemos fuera de nosotros mismos, aunque debamos saberlo porque forma parte de nuestro universo, nos dejará, sin embargo, un vacío en el vacío. Mientras no se relate la historia pendiente de nosotros mismos, nada de lo que se diga podrá bastarnos: seguiremos esperando con ansiedad y en silencio.

Lo primero que nos sorprende en el texto es la brillantez de la escritura. La serena perentoriedad, la intensa y cadenciosa redacción nos impulsan a seguir escuchando. Tenemos la impresión de que vamos a oír algo radicalmente distinto a lo que nos han dicho antes, algo de una importancia tan vital que debemos concederle toda nuestra atención: «Sabemos que somos explicables y que no hemos sido explicados». En los párrafos siguientes nos demuestra por qué las diversas disciplinas humanas —ciencia, religión, filosofía, historia, poesía— no nos han explicado ni pueden hacerlo. De repente, parecen haber desaparecido todos los obstáculos; el camino ha quedado libre para un enfoque totalmente nuevo de las cosas. Sin embargo, cuando llega el momento de que la autora nos ofrezca sus propias explicaciones, volvemos a encontrarnos con el misterioso e inverosímil platonismo de antes. Laura Riding rechaza la tendencia a crear mitos de filosofías anteriores sólo para presentar su propio mito, un mito de la memoria: la fe en la capacidad de los seres humanos de recordar un tiempo de plenitud, que precedió a la existencia de nuestras individualidades. «Que nuestros Posibles logren abarcarlo todo. Que veamos los unos en los otros el Todo, que antaño fue un Único Todo, reconvertirse en Uno». Y en otro sitio: «Sí, creo que recordamos nuestra creación, la guardamos en nuestra memoria. Y a través de ese recuerdo sabemos que existió un Tiempo-anterior, a partir del cual el ser se transformó en lo que luego sería el nosotros». No es que dudemos de esta creencia, por el contrario, sentimos que intenta comunicarnos una auténtica experiencia mística; lo que resulta más difícil de creer es que considere esta experiencia accesible a todos. Tal vez lo sea, pero no tenemos forma de saberlo, e incluso si lo supiéramos, no podríamos comprobarlo. Laura (Riding) Jackson habla de esta experiencia puramente personal en términos rigurosos y objetivos, y en consecuencia mezcla dos tipos incompatibles de discurso. Proyecta sus percepciones particulares al mundo entero, de modo que cuando se asoma a ese mundo cree ver una confirmación de sus hallazgos. Sin embargo, no establece ninguna distinción entre un hecho probado y un hecho verificable. Por lo tanto, no par timos de una base común y nos resistimos a compartir sus creencias.

A pesar de todo, sería un error rechazar su libro de plano. Aunque *The Telling* no cumpla con sus promesas, sigue siendo valioso

por la calidad excepcional de su prosa y las innovaciones de su estilo. La propia magnitud de sus aspiraciones lo convierte en un libro interesante, aunque pueda resultar exasperante. Pero, sobre todo, es un texto crucial por lo que revela —de forma retroactiva— sobre la obra poética de Laura Riding, porque, en definitiva, es evidente que ella será recordada siempre como poetisa. Más allá de las objeciones que podamos hacer a su forma de abordar la poesía, no podemos dejar de reconocer su importancia como poetisa. No necesitamos estar de acuerdo con ella para admirarla.

Las rosas son capullos, belleza,

un pétalo que huye a la aventura.

Las rosas son plenitud de pétalos que crecen,

belleza y poderío indistinguibles.

Las rosas se abren, las anonada tanta vida,

con la muerte temprana ya en sus rostros.

Luego llega el reposo, el declive, el fracaso.

Pero jamás nadie dice: «Ha muerto una rosa».

Sin embargo los hombres mueren: se dice, lo vemos.

Porque el hombre es una larga, tardía aventura;

sus pétalos son propósito,

su plenitud propósito todavía,

su abrirse un renovarse,

su muerte un derramar apretujado

de imprudentes medidas y de millas.

No lloramos la rosa

que huye antes de que la carrera empiece.

Ni compadecemos al hombre, si algo quiso:

pues tuvo la voluntad y la vio cumplida.

La compasión de la verdad: que verdad sea ella misma.

(de «The Last Covenant»)

En uno de los capítulos suplementarios de *The Telling*, «Extracts From Communications», habla de la relación entre el escritor y su obra, expresando sus aspiraciones como poeta: «La veracidad de lo que se escribe no depende de la calidad de uno como escritor sino como ser humano. No puede haber un equivalente literario a la verdad. Si la verdad es una cualidad inherente de lo que se ha escrito o dicho, no estamos ante un mérito literario, sino ante un simple mérito humano». Es una idea bastante cercana a la afirmación de Ben Jonson de que sólo un hombre bueno es capaz de escribir un buen poema, una idea latente en un rincón de nuestra conciencia literaria, y que sitúa a la literatura dentro de un marco esencialmente moral. Como poetisa, Laura Riding se guio por este principio hasta llegar a lo que consideró «un punto donde la división entre el oficio y la doctrina se revela como absoluto». Llegó a la conclusión de que, en el ámbito de la creación poética, las exigencias del arte siempre superarían las exigencias de la verdad.

Belleza y verdad, un antiguo dilema que sigue obsesionándonos. Laura Riding sacrificó su carrera poética por elegir entre las dos, aunque es discutible que haya llegado a resolver la cuestión, como ella parece creer. Nos quedan los poemas que abandonó, y no es sorprendente que lo que nos atraiga de ellos sea, justamente, su belleza. No podemos decir que Laura Riding sea una poetisa olvidada, pues ella fue la causa de su propio olvido. Sin embargo, después de más de treinta años de ausencia, estos poemas llegan a nosotros con toda la fuerza de un redescubrimiento.

1975

De pasteles a piedras

Notas sobre el francés de Beckett

Mercier y Camier fue la primera novela que Beckett escribió en francés. Concluida en 1946 e inédita hasta 1970, fue la última de sus obras extensas en traducirse al inglés. Una demora tan larga parece indicar que Beckett no estaba totalmente satis fecho de esta obra. De hecho, si no le hubieran concedido el Premio Nobel en 1969, es probable que *Mercier y Camier* no hubiera llegado a publicarse. Esta reserva de Beckett es bastante curiosa. Porque aunque *Mercier y Camier* es claramente una obra de transición que simultáneamente recuerda a *Murphy* y *Watt* y anuncia las obras maestras de principios de los cincuenta, es sin embargo una obra brillante, con unos méritos y atractivos particulares que no se repiten en las otras seis novelas de Beckett. Incluso cuando no da lo mejor de sí, Beckett sigue siendo Beckett, y leerlo es una experiencia incomparable.

Mercier y Camier son dos hombres maduros, de edad indeterminada, que deciden dejarlo todo y emprender un viaje. Como los Bouvard y Pécuchet de Flaubert, como Laurel y Hardy, como el resto de las «pseudoparejas» de la obra de Beckett, más que personajes autónomos son una realidad dual, y ninguno de los dos podría existir sin el otro. El propósito del viaje no se menciona, así como en ningún momento se deja claro el destino. «Antes de emprender el viaje, habían discutido largo y tendido, sopesando con toda la serenidad de la que eran capaces los beneficios que podían sacar de él, los infortunios que habían de temer, turnándose para destacar los aspectos positivos y negativos. La única certeza que sacaron en limpio de ese debate fue que no debían lanzarse imprudentemente a lo desconocido». Beckett, el maestro de la coma, consigue en es tas pocas frases soslayar cualquier meta posible. Sencillamente, Mercier y Camier conciertan una cita, se encuentran (tras una penosa confusión) y se marchan. El hecho de que en realidad nunca lleguen a ninguna parte, y de que sólo en dos ocasiones salgan de los límites de la ciudad, no obstaculiza en modo alguno el desarrollo de la novela. Porque la novela no trata de lo que Mercier y Camier hacen, sino de lo que son.

No pasa nada. O más exactamente, lo que pasa es lo que no pasa. Armados con el atrezo vodevilesco de un paraguas, un saco y un

impermeable, los dos héroes deambulan por la ciudad y el campo circundante y encuentran diversos objetos y personajes: se detienen a menudo y sin prisas en varios bares y lugares públicos; se asocian con una bondadosa prostituta llamada Helen; matan a un policía; pierden poco a poco sus escasas posesiones y se separan. Son hechos banales, todos narra dos con precisión, ingenio, elegancia y *pathos*, e intercalados con hermosos pasajes descriptivos. («El mar no está lejos, apenas visible al otro lado de los valles que se pierden en el este, un plinto pálido, tan pálido como el pálido muro del cielo»). Pero la verdadera esencia de la obra está en las conversaciones entre Mercier y Camier:

> *Si no tenemos nada que decir, dijo Camier, no digamos nada.*
>
> *Tenemos cosas que decir, dijo Mercier.*
>
> *Entonces, ¿por qué no podemos decirlas?, dijo Camier.*
>
> *No podemos, dijo Mercier.*
>
> *Entonces callemos, dijo Camier.*
>
> *Pero ya lo intentamos, dijo Mercier.*

En un célebre pasaje de su *Disertación sobre Dante*, Mandelstam escribió: «El *Infierno*, y especialmente el *Purgatorio*, glorifica el andar humano, la medida y el ritmo del caminar, el pie y su forma… En Dante, la filosofía y la poesía están siempre en movimiento, siempre en marcha. Incluso permanecer inmóvil es una variedad de movimiento acumulado; hacer sitio para que la gente se ponga en pie y hable requiere tanto esfuerzo como escalar los Alpes». Beckett, que es uno de los grandes lectores de Dante, ha aprendido estas lecciones a la perfección. Casi misteriosamente, la prosa de *Mercier y Camier* avanza a paso de persona, ya partir de cierto momento uno comienza a tener la clara impresión de que en algún lugar, oculto en lo más hondo de las palabras, un silencioso metrónomo marca el ritmo de los paseos de Mercier y Camier. Las pausas, los hiatos, los cambios súbitos de conversación y descripción no rompen este ritmo; más bien suceden bajo su influencia (que ha sido firmemente establecida), de modo que su efecto no es de ruptura, sino de contrapunto y culminación. Cada frase de la novela parece envuelta en una misteriosa quietud, una suerte de gravedad, de calma; de manera que entre frase y frase el lector siente el transcurrir del tiempo, los pasos que continúan avanzando, incluso cuando no se dice nada. «Sentados en el bar discurrieron sobre esto y aquello, interrumpidamente, como

era su costumbre. Hablaban, callaban, se escuchaban el uno al otro, dejaban de escucharse, tal como se les antojaba o según los dictados de su naturaleza».

Evidentemente, esta idea del tiempo está directamente relacionada con la idea de *circunstancia*, y no parece casual que *Mercier y Camier* sea la predecesora inmediata de *Esperando a Godot* en la *ouvre* de Beckett. En cierto sentido, puede verse como una preparación para la obra de teatro. La jerga humorística del *music hall*, que se perfecciona en las obras dramáticas, ya está presente en la novela.

¿Qué va a ser?, dijo el camarero.

Cuando lo necesitemos, se lo diremos, dijo Camier.

¿Qué va a ser?, dijo el camarero.

Lo mismo que este caballero, dijo Mercier.

El camarero miró el vaso vacío de Camier.

He olvidado qué era, dijo.

Yo también, dijo Camier.

Yo nunca lo supe, dijo Mercier.

Sin embargo, mientras *Esperando a Godot* se sostiene por la tragedia implícita de la ausencia de Godot —una ausencia que gravita sobre el escenario con tanta fuerza como cualquier presencia—, *Mercier y Camier* progresa en el vacío. Es imposible predecir qué va a ocurrir un instante después. La acción, que no está animada por tensión o intriga algunas, parece desarrollarse sobre un fondo de silencio absoluto, y todo lo que se dice se dice en el preciso momento en que no queda nada que decir. La lluvia domina la novela desde el primer párrafo hasta la última frase («Y en la oscuridad también oía mejor; podía oír los sonidos que el largo día había reservado para él; murmullos humanos, por ejemplo, y la lluvia sobre el agua»), la eterna lluvia irlandesa, que adquiere la categoría de idea metafísica y crea una atmósfera que oscila entre el aburrimiento y la angustia, entre la amargura y la jocosidad. Al igual que en la obra de teatro, se derraman lágrimas, pero más por la certeza de la futilidad de las lágrimas que por la necesidad de desahogar las penas. De la misma manera, la risa es sencillamente aquello que deviene cuando se han agotado las lágrimas. Todo avanza, desvaneciéndose lentamente en el

sosiego del silencio, y a diferencia de Vladímir y Estragón, Mercier y Camier deben resistir sin esperanza de redención.

Creo que en todo esto la palabra clave es desposeimiento. Beckett, que comienza con poca cosa, acaba con menos aún. En todas sus obras el movimiento avanza hacia una descarga, a través de la cual Beckett nos conduce a los límites de la experiencia; a un lugar donde los juicios estéticos y morales se hacen inseparables. Éste es el itinerario de los personajes de sus libros y también su evolución como escritor. Desde la prosa exuberante, intrincada y vistosa de *More Pricks than Kicks* (1934) a la desolada economía de *The Lost Ones* (1970), Beckett se ha ido acercando más y más a lo fundamental. Su decisión de escribir en francés, hace treinta años, fue sin duda un hecho crucial en esta evolución. Era un acto casi inconcebible. Pero Beckett no es como otros escritores. Antes de encontrarse a sí mismo, tenía que dejar atrás lo que le resultaba más fácil, luchar *en contra* de su facilidad como estilista. Aparte de Dickens y Joyce, quizá no haya ningún escritor inglés del último siglo capaz de igualar la fuerza y la inteligencia de la prosa temprana de Beckett; el lenguaje de *Murphy*, por ejemplo, está tan concentrado que la novela tiene la densidad de un breve poema lírico. Al pasar al francés (una lengua que, como señalaba Beckett, «no tiene estilo»), volvió a empezar voluntariamente desde el principio. *Mercier y Camier* marca el comienzo de esta nueva vida, y es interesante observar que en su traducción al inglés Beckett ha suprimido al menos una quinta parte del texto original. Se han descartado palabras, frases, párrafos enteros, de modo que lo que se nos ofrece es una corrección, además de una traducción. Sin embargo, no es difícil entender esta alteración. Quedan demasiados ecos, demasiada retórica florida e ingeniosa, y aunque se ha perdido una parte considerable de material excelente, es obvio que Beckett no lo consideraba lo bastante bueno para conservarlo.

A pesar de esto, o quizá debido a esto, *Mercier y Camier* está muy cerca de ser una obra intachable. Como siempre que Beckett se traduce a sí mismo, esta versión no es tanto una traducción literal del original como una recreación, una «repatriación» del libro al inglés. Por sobrio que sea su estilo en francés, siempre hay un pequeño añadido en la versión inglesa, un sutil cambio de dicción o matiz, una palabra inesperada que apare ce justo en el momento preciso, que nos recuerda que, a pesar de todo, el inglés es la patria de Beckett.

George, dijo Camier, cinco bocadillos, cuatro envueltos y uno aparte. Verá, dijo volviéndose gentilmente hacia el señor Conaire, yo pienso en todo. Porque el que me coma aquí me dará fuerzas para regresar con los otros cuatro.

Sofistería, dijo el señor Conaire. Usted sale con los cinco, envueltos, se siente débil, abre el paquete, saca uno, se recupera y continúa con los demás.

A modo de respuesta, Camier empezó a comer.

Lo malacostumbrará, dijo el señor Conaire. Ayer pasteles, hoy bocadillos, mañana migas, y el jueves piedras.

Mostaza, dijo Camier.

Hay aquí una frescura que supera al francés. «Sofistería» por «*raisonnement du clerc*», «migas» por «*pain sec*», y la asonancia con «mostaza» en la frase siguiente da una limpieza y economía al diálogo que lo hace aún más satisfactorio que el original. Todo se ha reducido al mínimo; no hay una sílaba fuera de sitio.

Pasamos de pasteles a piedras, y de una página a otra, Beckett construye un mundo de casi nada. Mercier y Camier emprenden un viaje y no van a ninguna parte. Pero en cada paso del camino, queremos estar exactamente donde están ellos. Cómo lo consigue Beckett es un misterio. Pero igual que en toda su obra, menos es más.

1975

La poesía del exilio

Judío, nacido en Rumanía, escribió en alemán y vivió en Francia. Víctima de la segunda guerra mundial, superviviente de los campos de concentración, se suicidó antes de llegar a los cincuenta. Paul Celan era un poeta del exilio, y aunque su vida fue ejemplar en su dolor, símbolo de la destrucción y la confusión de la Europa de mediados de siglo, su poesía es insolente mente idiosincrásica, de una individualidad absoluta. En Alemania lo consideran equiparable a Rilke y a Trakl, el heredero del lirismo metafísico de Hölderlin, y en otros sitios ha recibido un reconocimiento similar, motivando comentarios como el de George Steiner, para quien «es casi sin duda el mejor poeta europeo del período posterior a 1945». Al mismo tiempo, Celan es un poeta muy difícil, denso y oscuro. Exige tanto del lector, y en sus últimas obras sus expresiones son tan gnómicas, que resulta casi imposible comprenderlo por completo, incluso después de varias lecturas. Los poemas de Celan, ferozmente inteligentes, regidos por una vertiginosa fuerza lingüística, parecen estallar en la página, y el hecho de leerlos por primera vez se convierte en un acontecimiento memorable. Se siente la misma extrañeza y el mismo entusiasmo que uno experimenta al des cubrir la obra de Hopkins o de Emily Dickinson.

Czernovitz, Bukovina, donde Celan nació bajo el nombre de Paul Anczel en 1920, era una región multilingüe que antaño había formado parte del imperio austrohúngaro. En 1940, después del pacto entre Hitler y Stalin, se anexionó a la Unión Soviética, al año siguiente fue ocupada por las tropas nazis, y en 1943 recuperada por los rusos. Los padres de Celan fueron de portados a un campo de concentración en 1924 y nunca regresaron. Celan, que consiguió escapar, fue confinado a un campo de trabajo hasta diciembre de 1943. En 1945 se marchó a Bucarest, donde trabajó como traductor y asesor literario de una editorial, luego se trasladó a Viena en 1947, y por fin, en 1948, se estableció en París, donde se casó y dio clases de literatura alemana en la École Normale Supérieure. Su obra comprende varios libros de traducciones de más de dos docenas de poetas extranjeros, incluyendo a Mandelstam, Ungaretti, Pessoa, Rimbaud, Valéry, Char, Du Bouchet y Dupin.

Celan comenzó a escribir bastante tarde, y sus primeros poemas no se publicaron hasta que tenía casi treinta años. Por lo

tanto, toda su obra fue escrita después del exterminio de los judíos, y sus poemas están marcados por este hecho. Lo inexpresable produce una poesía que amenaza de forma continua con superar los límites de aquello que puede expresarse. Celan no olvidó nada, no perdonó nada. La muerte de sus padres y sus propias experiencias durante la guerra son temas obsesivos que se reiteran a lo largo de toda su obra.

Con nombres, húmedos

por todos los exilios.

Con nombres y semillas, con nombres sumergidos

dentro de todos

los cálices llenos de tu

sangre real, hombre dentro de todos

los cálices de la gran rosa-gueto desde la cual

nos miras, inmortal con tantas

muertes muertas en recados de la mañana

(de «Coronado…», 1963, traducción de J. F. Elvira Hernández)
[21]

La vida de Celan siguió siendo inestable incluso después de la guerra. Padecía una intensa manía persecutoria, que en sus últimos años lo condujo a repetidas crisis nerviosas y, finalmente, a su suicidio en 1970, cuando se ahogó en el Sena. Poeta prolífico, Celan escribió cientos de poemas durante su corta vida de escritor y expresó todo su dolor y su rabia a través de su obra. No hay otra poesía tan furiosa como la suya, tan absolutamente inspirada por la amargura. Celan nunca dejó de enfrentarse al dragón de su pasado, hasta que, al final, éste lo devoró.

«Todesfugue» (Fuga sobre la muerte) no es el mejor poema de Celan, aunque es sin duda el más famoso, la obra por la cual se lo conoce. Escrito al final de la década de los cuarenta, pocos años después del final de la guerra —y en clara oposición a la necia afirmación de Adorno sobre el «despropósito» de escribir poemas después de Auschwitz—, «Todesfugue» causó una considerable impresión en los lectores alemanes, tanto por su alusión directa a los campos de concentración como por la increíble belleza de su estilo. El

poema es literalmente una fuga compuesta por palabras, donde las repeticiones rítmicas, impactantes, y las variaciones delimitan un terreno no menos circunscripto, no menos encerrado en sí mismo que una prisión rodeada por alambre de púas. Ocupa casi dos páginas y comienza y termina con las siguientes estrofas:

Negra leche del amanecer la bebemos de tarde

la bebemos a mediodía y de mañana la bebemos de noche

bebemos y bebemos

excavamos una fosa en los aires allí no hay estrechez.

Un hombre vive en casa juega con las serpientes escribe

escribe al anochecer a Alemania tu cabello dorado

Margarita

lo escribe y sale de casa y fulguran las estrellas silba a sus

perros

silba a sus judíos hace excavar una fosa en la tierra

nos ordena tocad a danzar.

Negra leche del amanecer te bebemos de noche

te bebemos a mediodía la muerte es un maestro de Alemania

te bebemos de tarde y de mañana bebemos y bebemos

la muerte es un maestro de Alemania su ojo es azul

atina a darte con bala de plomo atina certeramente

un hombre vive en casa tu cabello dorado Margarita

azuza sus perros contra nosotros nos da una fosa en el aire

juega con las serpientes y sueña la muerte es un maestro de Alemania

tu cabello dorado Margarita

tu cabello cinericio Sulamita

(traducido por J. F. Elvira Hernández)

A pesar de su tono contenido y de la sublimación formal de un tema increíblemente emotivo, «Todesfugue» es uno de los poemas más explícitos de Celan. En la década de los sesenta renegó de él y negó su permiso para que lo publicaran en otras antologías porque consideraba que su poesía había evolucionado hasta un nivel donde «Todesfugue» resultaba demasiado obvio y superficialmente realista. Sin embargo, con esta advertencia siempre presente, uno descubre en el poema elementos comunes a la mayor parte de la obra de Celan: la fuerza contenida del lenguaje, la objetivación de una angustia íntima, el inusual distanciamiento logrado entre el sentimiento y la imagen. Tal como el propio Celan expresó en un comentario anterior sobre sus poemas, «Lo importante en este lenguaje […] es la precisión. No transfigura, no "poetiza", nombra y compone, intenta medir el ámbito de lo supuesto y de lo posible».

Esta idea de lo posible es esencial en Celan. Nos brinda la forma de acceder a su concepción del poema, a su visión de la realidad; pues la aparente paradoja de otro de sus axiomas —«La realidad no existe. Debe ser buscada y ganada»— podría confundirnos si no comprendemos en toda su magnitud la aspiración por lo real que inspira la poesía de Celan. Celan no pretende refugiarse en la subjetividad ni construir un universo imaginario; más bien delimita la distancia que debe recorrer el poema y define la ambigüedad de un mundo donde se han sub vertido todos los valores.

Habla.

Mas no separes el no del sí,

dale también a tu sentencia el sentido:

dale la sombra.

Dale sombra suficiente,

dale tanta

cuanta sabes distribuida en torno a ti entre

la medianoche y el mediodía y la medianoche.

Mira en derredor:

mira cómo cobra vida por doquier

¡Por la muerte! ¡Viva!

Verdad habla el que sombras habla.

(de «Habla también tú», traducción de Patricia Gola)[22]

En un discurso ofrecido en la ciudad de Bremen en 1958, tras recibir un importante premio literario, Celan dijo que el lenguaje era lo único que había permanecido intacto para él después de la guerra, pese a tener que pasar por «miles de sombras de un lenguaje generador de muerte». «He intentado escribir poesía en esta lengua», dijo Celan refiriéndose al alemán, el idioma de los nazis y el de sus poemas, «para adquirir mi propia perspectiva de la realidad». Luego comparó el poema con un mensaje en una botella, arrojado al mar con la esperanza de que, algún día, las olas lo empujen a tierra, «quizá a la costa del corazón». «Los poemas», continuó, «incluso en este sentido, están navegando: se dirigen hacia algo. ¿Hacia qué? Hacia un lugar abierto que puede ser habitado, hacia un sujeto a quien es posible dirigirse, y tal vez hacia una realidad a la que es posible referirse».

El poema, por lo tanto, no es una transcripción de un mundo conocido de antemano, sino un proceso de descubrimiento y, para Celan, el acto de escribir exige correr riesgos persona les. Celan no escribió sólo para expresarse, sino también para orientarse dentro de su propia vida y ocupar su lugar en el mundo, y el lector reconoce enseguida esa sensación de necesidad. Estos poemas son algo más que simples artificios literarios, son una forma de sobrevivir.

En un ensayo sobre Van Gogh, escrito en 1946, Meyer Schapiro hace una referencia a la idea del realismo que podría aplicarse a Celan: «No me refiero al realismo en el sentido peyorativo, restringido, que ha adquirido hoy día […], sino al sentimiento de que la realidad exterior es un objeto que provoca un deseo o necesidad imperiosos, una posesión y un medio potencial de satisfacción para el esforzado ser humano, y es por consiguiente el terreno necesario para el arte». Luego, cita una frase de una de las cartas de Van Gogh —«me aterra escapar de lo posible…»— y observa: «Luchando contra la perspectiva que reduce el objeto individual que tiene ante sus ojos, lo representa más grande que la vida. La liberalidad en el uso de la pintura es en parte un reflejo de esta actitud, un esfuerzo desesperado de preservar la materia tangible en la imagen de las cosas y de crear algo igualmente sólido y concreto en la tela».

Celan, cuya vida y actitud hacia el arte recuerdan mucho a las de Van Gogh, dio al lenguaje un uso análogo al que el pintor asignó a las pinturas, y el espíritu de ambas obras es sorprendentemente similar[23]. Ni las pinceladas de Van Gogh ni la sintaxis de Celan son estrictamente representativas, pues en los ojos de cada uno de ellos el mundo «objetivo» se entrelaza con su propia forma de percibirlo. La realidad no puede ser postulada sin el esfuerzo simultáneo de comprenderla, y la obra de arte, como proceso continuo, es un testimonio de este deseo. Así como los objetos pintados por Van Gogh adquieren una solidez «tan real como la realidad», Celan maneja las palabras como si éstas tuvieran la densidad de objetos y les confiere una materialidad que les permite formar parte del mundo, su mundo, y no limitarse sólo a servirle de espejo.

Los poemas de Celan se resisten a cualquier crítica simplista. No son progresiones lineales, que avanzan de palabra en palabra, del punto A al punto B, sino que se revelan al lector como intrincadas redes de densidad semántica. Juegos de palabras interlingüísticos, referencias personales indirectas, citas intencionalmente erróneas, extraños neologismos: éstas son las fibras que unen entre sí los poemas de Celan. Es imposible mantener su ritmo, seguir su rumbo a cada paso del camino. Debemos dejarnos guiar por una apreciación del tono y de la intención, más que por el análisis minucioso del texto. Celan no habla de forma explícita, pero siempre logra hacerse entender. No hay nada casual en su obra, ningún elemento gratuito que oscurezca la percepción del poema. Lo leemos con la piel, por ósmosis, absorbiendo inconscientemente los matices, sugerencias, peculiaridades sintácticas, que constituyen por sí mismos el significado del poema, tanto como su contenido analítico.

El método de composición de Celan no es distinto al de Joyce en *Finnegan's Wake*. Pero mientras que el arte de Joyce consistía en acumulación y expansión —una espiral que giraba hasta perderse en el infinito—, la poesía de Celan choca de forma constante contra sí misma, negando sus propias premisas, y llegando una y otra vez a la nada. Estamos en el mundo del absurdo, pero hemos sido conducidos hasta allí por una mente que se niega a aceptarlo.

Consideremos el siguiente poema, «Largo», uno de los últimos de Celan y un ejemplo típico de la dificultad a la que se enfrenta un lector al abordar su obra[24].

Eres la misma mente, vagando por los páramos cerca de uno:

más que

la muerte

clasificados yacemos

juntos, otoño

azafranes, lo eterno, rebosa

bajo nuestros párpados palpitantes,

el par de mirlos suspendidos

detrás de nosotros, bajo

nuestros compañeros blancamente

a la deriva allí arriba, nuestras

meta

estasis.

El texto alemán, sin embargo, revela elementos que están fuera del alcance de la traducción:

Gleichsinnige du, heidegängerisch Nahe:

über

sterbens

gross liegen

wir beieinander, die Zeit

lose wimmelt

dir unter den atmenden Lidern,

Das Amselpaar hängt

neben uns, unter

unsern gemeinsam droben mit

ziehenden weissen

Meta

stasen.

En la primera línea, *heidegängerisch* es una alusión evidente a Heidegger, cuya filosofía era en gran medida afín a la de Celan, pero quien, como pronazi, apoyaba la causa de los asesinos. Celan visitó a Heidegger en los años sesenta, y aunque no hay ningún testimonio de ese encuentro, podemos suponer que discutieron sobre la posición del filósofo durante la guerra. La referencia a Heidegger en el poema se acentúa con el empleo de ciertas palabras clave de sus escritos filosóficos: *Nahe, Zeit*, etc. Éste es el método de Celan: no menciona nada de forma directa, sino que entreteje los significados en la trama del lenguaje, creando un espacio para lo invisible, del mismo modo que el pensamiento nos acompaña cuando nos movemos dentro de un paisaje.

Más adelante, en la tercera estrofa, aparecen dos mirlos (personajes habituales en los cuentos infantiles, que hablan con acertijos y traen malas noticias). En la versión alemana, la palabra *Amsel* recuerda el nombre del propio Celan, Anczel. Además, hay una evocación de la novela de Günter Grass *Años de perro*, crónica de una relación de amor-odio entre una judía y un nazi durante la guerra. El personaje judío de la obra se llama Amsel, y a lo largo de toda la novela —citando otra vez a George Steiner— «hay un terrible pastiche de la jerga metafísica de Heidegger».

Hacia el final del poema, la presencia de «nuestros compañeros blancamente / a la deriva allí arriba» es una referencia a las víctimas judías del holocausto. Desde sus primeros poemas como «Todesfugue» («nos da una fosa en el aire») hasta otros posteriores como «Largo», los judíos muertos de Celan habitan el aire, y estamos condenados a respirar su propia esencia: almas transformadas en humo, en polvo, en nada en absoluto, «nuestras meta-estasis».

Sin embargo, la preocupación de Celan por la exterminación de los judíos va más allá del interés histórico. Es la etapa fundamental, la primera causa y el último efecto de una cosmografía. Celan es sobre todas las cosas un poeta religioso, y pese a hablar con la voz de un ser abandonado de la mano de Dios, nunca renuncia a la lucha por encontrar sentido a aquello que no lo tiene, para asumir su propia identidad como judío. Concede a la negación, la blasfemia y la ironía el lugar de la devoción, parodia el concepto de virtud, trastoca las frases bíblicas, las subvierte, las obliga a contradecirse. Sin embargo, al hacerlo, Celan se acerca aún más a la causa de su desesperación: la ausencia que habita en el interior de todas las cosas. Las primeras estrofas de «Salmo» expresan mejor esta idea:

Nadie nos volverá a amasar de tierra y barro,

nadie conjurará nuestro polvo.

Nadie.

Loado seas tú, nadie.

Por tu amor queremos florecer.

Hacia

ti.

Una nada

éramos, somos, seremos,

floreciendo:

la rosa de nada,

la rosa de nadie.

(traducción de J. F. Elvira Hernández)

En la última década de su vida, Celan fue refinando su obra de forma gradual hasta penetrar en un territorio nuevo y desconocido. Los extensos versos y las largas pausas de los primeros poemas dejaron paso a un estilo elíptico, casi jadeante, en que las palabras se dividen en las sílabas que las componen, aparecen grupos de términos poco ortodoxos y el vocabulario reduccionista y natural de sus primeras obras se llena de referencias científicas, tecnológicas y políticas. Estos poemas cortos, que casi nunca tienen título, se despliegan a través de vertiginosas ráfagas de intuición, y su mensaje, como señala acertadamente Michael Hamburger, «es al mismo tiempo más apremiante y más reservado». Podemos observar en ellos una expansión y una contracción a la vez, como si, al viajar a las profundidades de su alma, Celan hubiera desaparecido, fundiéndose con las fuerzas superiores, y al mismo tiempo hundiéndose aún más en su aislamiento.

Hebras de sol

sobre el desierto negro-grisáceo.

Una idea

alta como un árbol

golpea la nota de luz: todavía hay

mudas canciones para cantar más allá

de la humanidad.

En poemas como éstos, Celan ha apuntado tan alto que debe superarse a sí mismo para mantenerse a su propia altura, y empujar su vida en el vacío para aferrarse a su identidad. Es una batalla imposible, condenada al fracaso antes de comenzar, pues la poesía no puede salvar el alma ni recuperar un mundo perdido, sólo se limita a confirmar lo supuesto. Al final, la desolación de Celan se convirtió en una carga demasiado pesada, como si, en cierto sentido, el mundo hubiera desaparecido para él. Y cuando ya no queda nada, no hay lugar para las palabras.

Tú eras mi muerte,

mientras todo se me escapaba

a ti te podía retener.

(traducción de Ela M. Fernández Palacios y Jaime Siles)

1975

Inocencia y memoria

Desde sus primeros poemas importantes, escritos en las trincheras de la primera guerra mundial, hasta los últimos poemas de su vejez, la obra de Giuseppe Ungaretti constituye una larga reseña de enfrentamientos con la muerte. Formalmente enigmática, limitada en vehemencia y construida con imágenes tomadas exclusivamente de la naturaleza, la poesía de Ungaretti logra evitar lo predecible, y a pesar de las limitaciones de su estilo, refleja una energía y una imaginación casi infinitas. No usa ninguna palabra a la ligera —«Cuando encuentro / en este silencio mío / una palabra / está hundida en mi vida / como un abismo»— y la fuerza de su poesía deriva, precisamente, de este comedimiento. Para un hombre que escribió durante más de cincuenta años, hasta su muerte en 1970, Ungaretti publicó muy poco, y sus poesías completas ocupan apenas unas doscientas páginas. Al igual que en Mallarmé (aunque en cierto sentido son muy distintos), la inspiración poética de Ungaretti es el silencio, y toda su obra es una expresión de la inagotable dificultad de la propia expresión. Al leerla, uno siente que el autor ha permitido de mala gana que las palabras saltaran a la página y que, incluso las más fuertes, corren el riesgo permanente de la aniquilación.

Nacido en 1888, Ungaretti pertenece a la famosa generación de escritores modernos que incluyó a Pound, Joyce, Kafka, Trakl y Pessoa. Como sucedió con ellos, su importancia no puede medirse sólo por su obra, sino también por el efecto que ésta tuvo en la historia de la literatura de su lengua. Antes de Ungaretti, la poesía italiana moderna no existía. Su primer libro, *Il Porto Sepolto*[25] publicado en 1916 en una edición de ochenta ejemplares, fue una obra inesperada y sin precedentes. Estos poemas cortos, fragmentarios, que a veces parecían simples notas o inscripciones, supusieron una ruptura definitiva con las convenciones finales del siglo XIX, aún dominantes en la poesía italiana. Las horribles realidades de la guerra exigían un nuevo tipo de expresión, y para Ungaretti, que en ese momento acababa su aprendizaje poético, el frente fue un campo de entrenamiento que le enseñó la inutilidad del compromiso:

Guardia

Cima Quattro, 23 de diciembre de 1915

Una noche entera

echado junto

a un camarada muerto

su boca

gruñona

vuelta hacia la luna llena

la hinchazón

de sus manos

penetrando

en mi silencio

he escrito

cartas llenas de amor.

Nunca me he asido

tan

firmemente a la vida.

Pese a que la brevedad y la dureza de sus primeros poemas daban a la obra un tono violento, muy distinto al de la poesía italiana de la época, Ungaretti no era un poeta rebelde y su obra no compartía el espíritu de intencionado sabotaje literario que caracterizaba a los futuristas y a otras corrientes de vanguardia. Su ruptura con el pasado no era una renuncia a la tradición literaria, sino una forma de afirmar su conexión con un pasado más distante y vital que el que representaban sus predecesores inmediatos. Ungaretti se limitó a allanar el terreno entre él y las fuentes que consideraba verdaderas y, como todos los artistas originales, creó su propia tradición. Años más tarde, esta búsqueda de las fuentes lo condujo a realizar una extensa labor crítica, así como traducciones de numerosos poetas extranjeros, incluyendo a Góngora, Shakespeare, Racine, Blake y Mallarmé.

Esta necesidad de Ungaretti de inventarse un pasado poético tal vez podría atribuirse a las extrañas circunstancias de su infancia. Su fortuito lugar de nacimiento y las características de su educación le

permitieron escapar de la mayoría de las restricciones de una formación típicamente italiana, y aunque descendía de campesinos toscanos, no pisó Italia hasta que cumplió los veinticuatro años. Su padre, nativo de Lucca, había emigrado a Egipto para trabajar en la construcción del canal de Suez, y cuando nació Ungaretti ya era propietario de una panadería en el barrio árabe de Moharrem Bay, en Alejandría. Ungaretti asistió a escuelas francesas, y su primer contacto con Europa tuvo lugar un año antes de la guerra, en París, donde conoció a Picasso, Braque, De Chirico, Max Jacob y se hizo muy amigo de Apollinaire. (En 1918, trasladado a París duran te el armisticio, llegó a casa de Apollinaire con los cigarros preferidos de este último, momentos después de su muerte). Si exceptuamos la temporada que pasó en el ejército italiano, Ungaretti no vivió en Italia hasta 1921, mucho después de que se despertara su vocación de poeta. Era un híbrido cultural, y en su obra a menudo aparecen elementos de su pasado cosmopolita, que se refleja con toda claridad en «I fiumi» [«Los ríos»], un poema largo de 1916 que concluye con estos versos:

He repasado

las épocas

de mi vida.

Éstos son

mis ríos.

Éste es Serchio

del que saca agua

desde hace casi dos mil años

la gente mía campesina

y mi padre y mi madre.

Éste es el Nilo

que me vio

nacer y crecer

y arder de inocencia

en las extensas llanuras.

Éste es el Sena

y en su turbulencia

me he debatido

hasta reconocerme

Éstos son mis ríos

contados en el Isonzo.

Ésta es mi nostalgia

que en cada uno

se me transparenta

ahora que es de noche

que mi vida me parece

una corola

de tinieblas.

En poemas tempranos como éste, Ungaretti logra captar el pasado en la forma de un presente eterno. El tiempo existe no como duración sino como acumulación, un cúmulo de momentos inconexos que pueden ser revividos, para volver a emerger en la inmediatez del presente. El título de la edición francesa de los ensayos de Ungaretti, *Innocence et mémoire* [Inocencia y memoria], representa las dos aspiraciones contradictorias de su poesía. Toda su obra puede considerarse como un esfuerzo constante por renovar el ser sin destruir su pasado. La preocupación fundamental de Ungaretti es la búsqueda de una autodefinición espiritual, una forma de descubrir su propia esencia más allá del tiempo. Es un drama que se desarrolla entre las fuerzas de la trascendencia y la transitoriedad, y donde el punto de partida es la mortalidad humana. Como en el poema de guerra «Guardia», para Ungaretti la vida cobra sentido sobre todo ante su oposición a la muerte, y en un comentario acerca de otro de sus poemas, describe este proceso como «el saber que se es por no ser, ser en el vacío, la idea pascaliana de ser en el vacío. Espantosa conciencia».

Aunque podemos calificar a esta poesía de religiosa, la sensibilidad que la inspira no es nunca monacal, y en ningún

momento se propone el rechazo a la carne como solución a los problemas espirituales. El conflicto entre lo espiritual y lo físico inspira y da vida a los poemas. Ungaretti es un hombre contradictorio, «un hombre de dolor» como se llama a sí mismo en sus poemas, pero también un hombre de grandes pasiones y deseos, que a veces parece atrapado en el «deslumbramiento de la promiscuidad», y que es capaz de escribir de «… el mar de tu espalda / que te sume en la agonía / de mis brazos cantores». Por lo tanto, su obsesión por la muerte no deriva de una morbosa autocompasión o de una búsqueda de espiritualidad, sino de una voluntad de vivir casi salvaje, y la fuerte sensualidad de Ungaretti, su firme adhesión al mundo de los objetos materiales, hace que sus poemas se tensen con el conflicto entre los poderes irreconciliables del amor y la vanidad.

En sus últimas obras, comenzando con su segunda compilación importante, *Sentimento del Tempo* (1919-1935), la distancia entre el pasado y el presente crece hasta convertirse en un abismo imposible de cruzar, tanto por un acto de voluntad como por un acto de gracia. Como en Pascal o en Leopardi, la percepción del vacío se traduce en una metáfora fundamental de la angustia implacable frente a un universo indiferente, y para comprender la conversión de Ungaretti al catolicismo al final de la década de los veinte, debemos verla a la luz de esta «espantosa conciencia». «La Pietà» (1928), el poema largo que refleja con mayor claridad la conversión de Ungaretti, es también una de sus obras más tristes, y contiene estos versos, que pueden leerse como una glosa a la extraña naturaleza de la angustia de Ungaretti:

Me has expulsado de la vida.

¿Me expulsarás de la muerte?

Quizá el hombre también es indigno de esperar.

¿Está seca también la fuente del remordimiento?

Qué importa el pecado

si ya no conduce a la pureza.

La carne recuerda apenas

que ha sido fuerte alguna vez.

Es loca y gastada, el alma.

Dios, mira nuestra debilidad.

Queremos una certeza.

No satisfecho con permanecer en terreno firme, sin el consuelo de una «certeza», continuamente se empuja a sí mismo hasta el borde del abismo, amenazándose con la imagen de su propia extinción. Pero más que inducirlo a sucumbir a la desesperación, estos actos de riesgo metafísico parecen ser la fuente de una fuerza perdurable. En poemas como «La muerte premeditada», que sirve de eje a la totalidad de *Sentimento del Tempo*, y en casi todos sus poemas de la colección siguiente (*Il Dolore*, 1936-1947) —sobre todo el conmovedor poema «Te destruiste», escrito a la muerte de su hijo—, la resolución de Ungaretti de situarse en los confines de su propia conciencia es, paradójicamente, lo que le permite curarse del miedo a esos límites.

Mediante la fuerza y la precisión de esta visión meditativa, Ungaretti logra trascender lo que, en un poeta menor, sería un simple inventario de dolores y miedos íntimos: los poemas se ofrecen como objetos ajenos al yo, por la sencilla razón de que ese yo individual no se presenta como ejemplo de todos los yoes o de un yo general. A lo largo de toda la obra sentimos la presencia del hombre. Como Allen Mandelbaum señala en el prólogo de su traducción: «El yo de Ungaretti es grave y lento, intenso más que trascendente; y su añoranza se vuelve dramática justamente porque ese yo no es el centro fortuito de la desesperación, sino un *soma* limitado por el peso, por las medidas terrenales, un objeto duro, resistente, sólido, no deseado sino creado a voluntad, no soñado, sino “desenterrado”».

En sus últimos años, la poesía de Ungaretti llega a una asombrosa culminación en la imagen de la tierra prometida. Es tanto la tierra prometida de Eneas como la de la Biblia, la de Roma como la del desierto, y las alusiones personales e históricas de estos importantes poemas —«Canzone», «Coros sobre el estado de ánimo de Dido», «Recitativo de Palinuros» y «Coros finales de la tierra prometida»— nos retrotraen a toda la obra anterior de Ungaretti, para darle un significado global. El regreso a un escenario virgiliano representa el retorno a casa al final de su carrera, mientras que el desierto revive el paisaje de su juventud, sólo para conducirlo a un último exilio permanente:

Cruzamos el desierto con fragmentos

de alguna imagen anterior en la mente,

eso es todo lo que un hombre vivo

sabe de la tierra prometida.

Escritos entre 1952 y 1960, los «Coros finales» se publica ron en *Il Taccuino del Vecchio* [El cuaderno del viejo] y replantean todos los temas fundamentales de su obra. El universo de Ungaretti permanece igual, y en un lenguaje que difiere muy poco del de sus primeros poemas se prepara para la muerte, la muerte real, la última muerte posible para él:

El halcón milano me coge con sus garras azules

y, en la cúspide del sol,

me deja caer sobre la arena

para alimentar a los cuervos.

Ya no cargaré barro en mis hombros

el fuego me encontrará limpio

los picos cacareantes

las hediondas fauces de los chacales.

Luego mientras él busca con su bastón

en la arena, el beduino

señalará

un hueso blanco, blanco.

1976

El libro de los muertos

Durante los últimos años, ningún escritor francés ha recibido tanta atención y admiración de los críticos como Edmond Jabès. Manuel Blanchot, Emmanuel Levinas y Jean Starobinski han escrito extensos y entusiastas comentarios sobre su obra, y Jacques Derrida ha llegado a señalar con firmeza y sin reparos que «en los últimos diez años no se ha escrito nada en Francia que no tenga un precedente en los textos de Jabès». Comenzando con el primer volumen de *Le Livre des questions*, publicado en 1963, y continuando con los demás volúmenes de la serie[26], Jabès ha creado una forma nueva y misteriosa de obra literaria, tan deslumbrante como difícil de definir. Ni novela ni poesía, ni ensayo ni obra dramática, *El libro de las preguntas* es una combinación de todas estas formas literarias, un mosaico de fragmentos, aforismos, diálogos, canciones y comentarios que giran de forma continua alrededor de la pregunta fundamental del libro: cómo expresar lo inexpresable. La pregunta se refiere al exterminio de los judíos, pero también es una cuestión literaria. Mediante un sorprendente recurso de la imaginación, Jabès trata ambos asuntos como si fueran uno solo:

Os he hablado de la dificultad de ser judío, que es la misma dificultad de escribir; pues el judaísmo y el acto de escribir suponen la misma espera, la misma esperanza, el mismo desgaste.

Hijo de un acomodado matrimonio de judíos egipcios, Jabès nació en 1912 y creció en la comunidad francófona de El Cairo. Estableció sus primeros contactos literarios con Max Jacob, Paul Éluard y René Char, y en las décadas de los cuarenta y cincuenta publicó varios libros de poesía, recopilados más tarde en *Je bâtis ma demeure* (1959). Hasta entonces, tenía una buena reputación como poeta, aunque su residencia fuera de Francia había restringido su popularidad.

La crisis de Suez, en 1956, trajo grandes cambios para Jabès, tanto en su vida privada como en su obra. Forzado por el régimen de Nasser a abandonar Egipto y radicarse en Francia, perdiendo como consecuencia su hogar y todas sus posesiones, experimentó por primera vez el estigma de ser judío. Hasta entonces, su identidad racial había sido una peculiaridad cultural, un elemento intrascendente en su vida; pero ahora su fría por el simple hecho de

ser judío, se había transformado en Otro, y esa súbita sensación de exilio se tradujo en una autodescripción básica y metafísica.

Siguieron años difíciles. Jabès cogió un empleo en París y se vio obligado a escribir durante los viajes de metro del trabajo a su casa. Cuando, poco después de su llegada, Gallimard publicó sus poesías completas, el libro no fue un presagio de acontecimientos futuros, sino una forma de señalar los límites entre su nueva vida y su pasado irrecuperable. Jabès comenzó a estudiar textos judíos —el Talmud, la Cábala—, y aunque estas lecturas no marcaron su regreso a los preceptos religiosos del judaísmo, le procuraron un medio para afirmar su vínculo con la historia y la filosofía judías. Más que por el Tora, Jabès se sintió conmovido por los escritos y comentarios rabínicos de la Diáspora, y comenzó a ver en aquellos libros una fuerza privativa de los judíos, que se traducía a sí misma, casi literalmente, en una conducta de supervivencia. En el largo intervalo transcurrido entre el éxodo y la llegada del Mesías, el pueblo de Dios se había convertido en el pueblo de la Biblia. Para Jabès, esto significaba que la Biblia había cobrado toda la importancia y el peso de la tierra natal.

El mundo de los judíos se basa en una ley escrita, en una irrefutable lógica de las palabras.

Por lo tanto el país de los judíos está hecho a escala de su mundo, porque es un libro…

La patria de los judíos es un texto sagrado entre los comentarios a los que ha dado origen…

El tema fundamental de *El libro de las preguntas* es la historia de la separación de dos jóvenes amantes, Sarah y Yukel, durante la época de las deportaciones nazis. Yukel es un escritor —calificado como el «testigo»— que cumple la función de *alter ego* de Jabès y cuyas palabras a menudo no se pueden distinguir de las suyas. Sarah es una joven mujer que ha sido enviada a un campo de concentración y que regresa loca. Sin embargo, Jabès no relata esta historia según las pautas de la narrativa tradicional. Más bien alude a ella de forma indirecta, y de vez en cuando nos permite entrometernos en las apasionadas y obsesivas cartas de amor que intercambian Sarah y Yukel, que no parecen proceder de ninguna parte, como voces desencarnadas, profiriendo lo que Jabès llama «el grito colectivo […] el grito eterno».

Sarah: Te escribí. Te escribo. Te escribí. Te escribo. Me refugio

en mis palabras, en las palabras que llora mi pluma. Mientras esté hablando, mientras esté escribiendo, mi dolor se atenúa. Me uno a cada sílaba hasta convertirme en un cuerpo de consonantes, un alma de vocales. ¿Es magia? Escribo su nombre, y él se transforma en el hombre que amo…

Mientras Yukel dice, hacia el final del libro:

Y yo leo en ti, en tu vestido y tu piel, en tu carne y tu sangre. Leo, Sarah, que eras mía a través de cada palabra de nuestro lenguaje, a través de todas las heridas de nuestra raza. Yo leo, como uno lee la Biblia, nuestra historia y la historia que sólo puede ser tuya y mía.

Esta historia, que es el «texto fundamental» del libro, se presenta en extensos y crípticos comentarios de estilo talmúdico. Uno de los recursos más originales de Jabès es la inclusión de rabinos imaginarios que conversan entre sí e interpretan el texto con sus dichos y poemas. Sus observaciones, que a menudo hacen referencia al problema de escribir el libro y a la naturaleza de la Palabra, son elípticas, metafóricas, y ofrecen un hermoso y complejo contrapunto con el resto de la obra.

—Él es judío —dijo Reb Tolba—. Está apoyado contra la pared, mirando pasar las nubes.

—Al judío no le interesan las nubes —respondió Reb Jale—. Está contando los escalones que lo separan de su vida.

Puesto que la historia de Sarah y Yukel no llega a relatarse, porque, como sugiere Jabès, no puede relatarse, estos comentarios constituyen, en cierto modo, el análisis de un texto que no ha sido escrito. Al igual que el Dios oculto de la tradicional teología judía, el texto existe sólo en virtud de su ausencia.

Te conozco, Señor, en la medida en que no te conozco. Pues tú eres Aquel que viene.

Reb Lod

Por lo tanto, lo único que sucede en *El libro de las preguntas* es la escritura de *El libro de las preguntas*, o, más bien, el intento de escribirlo, un proceso que se permite presenciar al lector, con todas sus dudas y vacilaciones. Al igual que el narrador de *El innombrable* de Beckett, maldecido con «la incapacidad de hablar (y) la incapacidad

de permanecer callado», la narrativa de Jabès no puede hacer otra cosa que dar vueltas y vueltas alrededor de sí misma. Como dice Maurice Blanchot en su excelente ensayo sobre Jabès: «La escritura […] debe llegar a su culminación en el acto de interrumpirse». Esta dificultad se refleja en una página típica de *El libro de las preguntas*: las afirmaciones y párrafos aislados se separan por espacios en blanco, se dividen por comentarios entre paréntesis, por pasajes en cursiva y palabras en cursiva dentro de paréntesis, de modo que el ojo del lector nunca puede acostumbrarse a un campo visual uniforme e ininterrumpido. El libro se lee entre sobresaltos, igual que fue escrito.

Al mismo tiempo, la obra tiene una minuciosa estructura, un diseño casi arquitectónico. Cuidadosamente dividida en cuatro partes —«En el umbral del libro», «Y estarás en el libro», «El libro del ausente» y «El libro de los vivos»—, Jabès la presenta como si fuera un sitio físico, donde, una vez cruzado el umbral, penetramos en una especie de reino encantado, un mundo imaginario en un estado de muerte aparente. Tal como escribe Sarah: «Ya no sé dónde estoy. Lo sé. Estoy en ninguna parte. Aquí». Para Jabès, el libro, mítico en sus dimensiones, es un lugar donde el pasado y el presente se encuentran y se funden uno en el otro. No nos extrañamos de que antiguos rabinos conversen con un escritor contemporáneo, de que imágenes de sorprendente belleza se presenten junto a descripciones de terrible devastación, o de que lo fantástico y lo vulgar coexistan en la misma página. Desde el comienzo, cuando los lectores nos encontramos con el autor en el umbral del libro, sabemos que penetramos en un espacio distinto a cualquier otro:

¿Qué ocurre detrás de esa puerta?

Un libro se deshoja.

¿Cuál es la historia del libro?

Volverse consciente de un grito.

He visto entrar a unos rabinos.

Son lectores privilegiados. Vienen en pequeños grupos para ofrecemos sus comentarios. ¿Han leído el libro?

Lo están leyendo.

¿Lo leen por el solo placer de hacerlo?

Ellos presagiaron el libro. Están preparados para enfrentarse a

él. ¿Conocen a los personajes?

Conocen a nuestros mártires.

¿Dónde se sitúa la acción del libro?

En el libro.

¿Quién eres tú?

Soy el guardián de la casa.

¿De dónde vienes?

He estado vagando…

El libro comienza y acaba con dificultad, la dificultad de ser y de escribir. No ofrece respuestas, ni puede ofrecerlas por la precisa razón de que, tal como señala uno de los rabinos imaginarios, «el judío responde a cada pregunta con otra pregunta». Jabès expone estas ideas con un ingenio y una elocuencia que a menudo evocan los reparos lógicos —el *pilpul*— del Talmud. Pero en ningún momento se engaña a sí mismo creyendo que sus palabras son algo más que «granos de arena» arrojados al viento. En el corazón del libro no hay otra cosa más que la nada.

—Aspiramos a la sabiduría —dijo Reb Mendel. Aunque no todos sus discípulos compartían esa opinión.

—Primero tenemos que ponernos de acuerdo en el sentido que le das a la palabra «sabiduría» —dijo el más anciano de todos.

—Sabiduría significa interrogarse —respondió Reb Mendel.

—¿Qué sacaremos de estas preguntas? ¿Qué sacaremos de todas las respuestas que sólo conducen a más preguntas, pues las preguntas nacen de las respuestas insatisfactorias? —preguntó el segundo discípulo.

—La promesa de una nueva pregunta —respondió Reb Mendel.

—Llegará un momento —continuó el discípulo más viejo— en que tendremos que dejar de interrogarnos. Ya sea porque no habrá respuestas posibles o porque no seremos capaces de formular más preguntas. Así que ¿para qué empezar?

—Verás —dijo Reb Mendel—, al final de una discusión hay

siempre una pregunta decisiva insatisfecha.

—Interrogar significa tomar el camino de la desesperación —continuó el segundo discípulo—. Nunca sabremos lo que intentamos aprender.

Aunque las imágenes y las fuentes de Jabès derivan en su mayor parte del judaísmo, *El libro de las preguntas* no es una obra judía, así como uno puede calificar *El paraíso perdido* como una obra cristiana. Aunque Jabès es, según creo, el primer poeta moderno que asimila de forma consciente la idiosincrasia del pensamiento judío, su relación con las enseñanzas religiosas es emotiva y metafórica más que militante. El libro es su imagen central, pero no es sólo el Libro de los judíos (las espirales de comentarios alrededor de otros comentarios en el *midrash*), sino también una alusión al Libro ideal de Mallarmé (el Libro que contiene al mundo, que se repliega sin cesar sobre sí mismo). En definitiva, la obra de Jabès debe considerarse como parte de la actual tradición poética, que comenzó a finales del siglo XIX. Lo que Jabès ha hecho es fundir esta tradición con cierto tipo de discurso judío, y lo ha hecho con tal convicción que la unión entre ambas cosas es casi imperceptible. *El libro de las preguntas* surgió cuando Jabès descubrió su identidad judía. Con una idea similar a la de Marina Tsvetaieva de que «en el más cristiano de los mundos / todos los poetas son judíos», esta ecuación es esencial en la obra de Jabès, es la semilla de donde brota todo lo demás. Para Jabès, no puede escribirse nada del exterminio de los judíos a no ser que antes se cuestione el acto mismo de escribir. Si es necesario forzar al lenguaje hasta sus límites, el escritor también debe condenarse a sí mismo a un exilio de duda, a un desierto de incertidumbre. De hecho, estamos obligados a crear poéticas de ausencia. Los muertos no pueden volver a la vida, pero pueden ser oídos, y sus voces viven en el Libro.

1976

Reznikoff × *2*

1. El momento decisivo

Charles Reznikoff es un poeta del ojo. Atravesar el umbral de su obra es penetrar en la prehistoria de la materia, encontrarse expuesto a un mundo en el que el lenguaje todavía no se ha inventado. En su poesía, la mirada siempre viene antes que la palabra. Cada locución poética es una emanación del ojo, una transcripción de lo visible en el código crudo y todavía no descifrado del ser. De este modo, el acto de la escritura no es tanto una manera de ordenar el mundo como de descubrirlo. Es un proceso en el que uno se sitúa entre las cosas y los nombres de las cosas, una forma de vigilar en ese intervalo de silencio y de dejar que las cosas se vean —como si fuera la primera vez— y por tanto reciban un nombre. El poeta, el primer hombre que nace, es también el último. Es Adán, pero también es el final de todas las generaciones: el mudo heredero de los constructores de Babel. Es él quien deberá aprender a hablar a partir del ojo, y quien deberá esforzarse para no ver con la boca.

El poema, por tanto, no como una forma de contar, sino de aprehender. Nunca se puede asumir que el mundo existe. Empieza a existir sólo en el acto de aproximarnos a él. *Esse est percipi*: ningún poeta estadounidense se ha adherido tan fielmente a la fórmula de Berkeley como Reznikoff. Es más que el principio rector de su obra: está *incrustado* en la obra, y tiene toda la fuerza de un dogma moral. Leer a Reznikoff es entender que no podemos dar nada por supuesto: no nos encontramos en medio de un mundo ya establecido, no tomamos —en virtud de un derecho de nacimiento ordenado de antemano— posesión automáticamente de lo que nos rodea. Cada momento y cada cosa deben ser conquistados, arrebatados a la confusión de la materia inerte a través de una firmeza de la mirada, una pureza de percepción tan intensa que el esfuerzo, en sí mismo, asume el valor de un acto religioso. Hay que empezar de cero. El poeta debe escribir su propio libro.

Poemas minúsculos, muchos de ellos de apenas una frase, componen el núcleo de la obra de Reznikoff. Aunque su producción total incluye ficción, biografía, teatro, largos poemas narrativos, meditaciones históricas y poemas documentales con extensión

suficiente para ser un libro, estos versos breves son los *Ur*-textos de la imaginación de Reznikoff: todo lo demás se deriva de ellos. Extraordinarios por su precisión y sencillez, se oponen además a lo que normalmente suponemos que debe ser la aspiración de un poema. Veamos tres ejemplos:

ABRIL

Las rígidas líneas de las ramas

borrosas por los capullos.

NOCHE DE LUNA

Las sombras de los árboles yacen en charcos negros en los campos.

EL PUENTE

Huesos de acero en una nube.

El asunto es que no hay asunto. Al menos no en ningún sentido tradicional. Estos poemas no intentan subrayar verdades universales, impresionar al lector con la destreza de su ejecución o invocar las ambigüedades de la experiencia humana. Su objetivo, simplemente, es la claridad. De visión y de expresión. Y, sin embargo, la perturbadora modestia de estos poemas no debería ocultarnos la audacia de su ambición. Porque incluso en esos poemas diminutos está presente lo esencial de la poética de Reznikoff: el poema siempre es algo más que una construcción de palabras. No el arte por el arte sino por algo, lo que significa que el arte es casi un producto accidental del esfuerzo que conlleva crearlo. El poema, en todos los casos, debe ser un esfuerzo por percibir, debe ser un movimiento *hacia fuera*. Es menos una forma de expresar el mundo que una manera de ser en el mundo. La explicación de la contemplación que ofrece Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción* es una descripción casi exacta de lo que ocurre en un poema de Reznikoff:

[…] cuando contemplo un objeto con la única intención de observar cómo existe y desarrolla sus riquezas ante mis ojos, deja de

ser una alusión a una idea general y soy consciente de que cada percepción, y no sólo la de las imágenes que descubro por primera vez, recrea por sí misma el nacimiento de la inteligencia y tiene algún elemento de genio creativo en ella: para que reconozca el árbol como árbol es necesario que, tras ese significado familiar, la organización momentánea de la escena visible comience otra vez de cero, como en el primer día del reino vegetal, para subrayar la idea individual de ese árbol.

Imagismo, sí. Pero sólo como fuente, no como método. Por parte de Reznikoff no hay un deseo de usar la imagen como un medio de trascendencia, de hacer que tiemble inefablemente en un dominio etéreo del espíritu. El progreso desde el simbolismo hacia el imagismo y luego al objetivismo es más una serie de cortocircuitos que una línea directa. Lo que Reznikoff aprendió de los imagistas fue el valor —la fuerza— de la imagen en sí, desprovista de las reivindicaciones del ego. En manos de Reznikoff, el poema es un acto de creación de una imagen más que de imaginación. Su impulso se aleja de la metáfora y va hacia lo tangible, hacia un deseo de atrapar lo que existe en vez de lo que es meramente posible. Un poema capaz de medir el mundo percibido, ni más grande que este mundo ni más pequeño. «Veo algo», declaró Reznikoff en una entrevista que le hizo L. S. Dembo en 1968, «y lo escribo tal como lo veo. En el tratamiento me abstengo de hacer comentarios. Ahora bien, si he hecho algo que me emociona —si he retratado bien el objeto—, aparecerá alguien que también se sentirá emocionado, y otro vendrá y dirá: "¿Qué demonios es esto?". Y quizá los dos tengan razón».

Si la obligación principal del poeta es ver, sobre él recae un mandato similar pero menos obvio: el deber de no ser visto. La ecuación de Reznikoff, que vincula ver con la invisibilidad, sólo puede alcanzarse a través de la renuncia. Para ver, el poeta debe hacerse invisible. Debe desaparecer, borrarse en el anonimato.

Me gusta el sonido de la calle.

Pero yo, aparte y solo,

tras una ventana abierta

y una puerta cerrada.

Estoy solo,

y me alegro de estar solo;

no me gusta la gente que anda por ahí

tan tarde; que camina despacio después de medianoche

sobre las hojas caídas en la acera.

No me gusta

mi propia cara

en los pequeños espejos de las máquinas expendedoras

ante las tiendas cerradas.

No parece accidental que la mayoría de los poemas de Reznikoff estén ambientados en la ciudad. Sólo en la ciudad moderna puede ver quien no es visto, tomar posición en el espacio y ser sin embargo transparente. Incluso cuando se convierte en parte del paisaje en el que ha entrado sigue siendo un extraño. Por tanto, objetivista. Es decir, crear un mundo a base de verlo tal como lo vería un extraño. Lo que cuenta es la cosa en sí, y aquello que se ve sólo puede cobrar vida cuando quien lo ve ha desaparecido. Nunca puede haber un movimiento hacia la posesión. Ser es el esfuerzo por crear la presencia: poseer algo sería hacer que desapareciera.

Y, sin embargo, es *como si* cada acto de visión fuera un intento por establecer un vínculo entre quien ve y lo que se ve. *Como si* el ojo fuera el medio a través del cual el extraño pudiera encontrar su lugar en el mundo al que ha sido exiliado. Porque construir un mundo es, por encima de todo, la construcción y el reconocimiento de unas relaciones. Descubrir una cosa y aislarla en su singularidad es sólo un principio, un primer paso. El mundo no es únicamente una acumulación, es un proceso, y cada vez que el ojo entra en ese mundo participa en la vida de todas las cosas dispares que pasan ante él. Aunque la objetividad es la premisa, la subjetividad es el organizador tácito. En cuanto hay más de una cosa, aparece la memoria, y, a causa de la memoria, aparece el lenguaje: lo que nace en el ojo y que, sin embargo, está más allá de él. Dentro de él, y saliendo de él, el poema.

En su entrevista de 1968 con Dembo, Reznikoff continuaba diciendo: «El mundo es muy grande, creo, y sin duda no puedo dar testimonio de todo. Sólo puedo dar testimonio de mis propios sentimientos; sólo puedo contar lo que he visto y oído, e intento contarlo tan bien como puedo. Y, si tu conclusión es que lo que he

visto y oído hace que te sientas como yo me sentí, el poema funciona».

Nueva York era el hogar de Reznikoff. Era una ciudad que conocía tan íntimamente como un leñador conoce su bosque, y en sus buenos tiempos recorría a pie entre quince y treinta kilómetros al día, de Brooklyn a Riverdale y de vuelta. Pocos poetas han tenido una percepción tan profunda de la vida en la ciudad, y en docenas de poemas breves Reznikoff captura las bellezas extrañas y efímeras del paisaje urbano.

Esta humeante mañana de invierno,

no desdeñes la joya verde entre las ramas

porque es un semáforo.

Aprovecha, tú que cruzas el puente

este frío atardecer,

esos panales de luz, los edificios de Manhattan.

Raíles en el metro,

¿qué sabíais de la felicidad

cuando erais mineral en la tierra?

Ahora las luces eléctricas brillan sobre vosotros.

Pero la atención de Reznikoff no se limita a los objetos que pueden encontrarse en la ciudad. Le interesa igualmente la gente que llena las calles de Nueva York, y ningún encuentro, por breve que sea, es demasiado pequeño como para pasar inadvertido, demasiado banal como para no convertirse en la fuente de una epifanía. Estos dos ejemplos, de otras muchas posibilidades.

Caminaba por la calle Cuarenta y dos cuando se hacía de noche.

Al otro lado de la calle estaba Bryant Park.

Detrás de mí caminaban dos hombres

y oía parte de su conversación:

«Lo que tienes que hacer», le decía uno de ellos a su compañero,

«es decidir lo que quieres hacer

y mantenerte firme. ¡Mantente firme!

Y seguro que al final todo sale bien».

Me volví para mirar al hablante que daba tan buenos consejos

y no me sorprendió ver que era viejo,

pero su compañero

a quien le daba consejos con entusiasmo

era igual de viejo;

y justo entonces el gran reloj que había en un edificio al otro lado del parque

empezó a brillar.

El vagabundo con los zapatos rotos

y la ropa sucia y arrugada,

las manos y la cara sucias,

saca un peine del bolsillo

y se peina con cuidado.

La sensación que emerge de estos atisbos de vida urbana se parece, a grandes rasgos, a la que tienes cuando miras una fotografía. El «momento decisivo» de Cartier-Bresson es quizá la idea crucial para este contexto. Lo importante es la disposición: no puedes salir a la calle esperando escribir un poema o hacer una fotografía, y sin embargo debes estar preparado para hacerlo cada vez que se presente la oportunidad. Como la «obra» sólo puede cobrar existencia cuando te la da el mundo, debes mirar el mundo constantemente, realizar

constantemente el trabajo que producirá un poema, aunque no salga de él ningún poema. Reznikoff camina por la ciudad, pero no lo hace, como la mayoría de los poetas, «con la cabeza en las nubes», sino con los ojos abiertos, con la mente abierta y sus energías concentradas en entrar en la vida que lo rodea. Entrar en ella, precisamente porque está fuera. Y de ahí esa paradoja, instalada en el corazón del poema: plantear la realidad de ese mundo, y luego entrar en él, aunque encuentres cerradas todas sus puertas. El poeta como caminante solitario, como hombre entre la multitud, como el escriba sin rostro. La poesía como un arte de la soledad.

Sin embargo, es más que soledad. Es exilio, y una forma de asumir un exilio que, de algún modo, para bien o para mal, sirva para dejar intacta la condición del exilio. Reznikoff no sólo era un extraño por su temperamento, un hombre que alimentaba los aspectos de sí mismo que tendían a mantener su sensación de aislamiento, sino que también había nacido en un estado de *alteridad* y, como judío, como hijo de judíos que habían inmigrado a Estados Unidos, su idea de la comunidad siempre fue más étnica que nacional (su sueño de poeta era cruzar el país a pie, deteniéndose en sinagogas por el camino para leer su obra a cambio de comida y alojamiento). Si sus poemas sobre la ciudad —sus poemas estadounidenses, por decirlo así— tratan de la superficie de las cosas, de la piel de la vida cotidiana, en sus poemas sobre la identidad judía se permite cierto grado de libertad lírica, se permite convertirse en alguien que canta canciones.

Que otra gente llegue como arroyos

que desbordan el valle

y deje cadáveres, árboles arrancados y campos de arena:

los judíos somos como el rocío,

en cada brizna de hierba,

pisoteado bajo los pies hoy

y aquí mañana por la mañana.

Y, sin embargo, pese a esa profunda solidaridad con el pasado judío, Reznikoff nunca se engaña pensando que puede superar la soledad esencial de su carácter afirmando su condición de judío. Porque no sólo ha sido exiliado, sino que ha sido exiliado dos veces: como judío y también del judaísmo.

Qué difícil me resulta el hebreo:

incluso las palabras hebreas para madre, para pan, para sol

son extrañas. Qué lejos de Sión está mi exilio.

El hebreo de tus poetas, Sión,

es como el aceite sobre una quemadura,

frío como el aceite;

después de trabajar,

el olor de la calle por la noche

del arbusto en flor.

Como Salomón,

he esposado una y otra vez el habla de los desconocidos;

ninguna es como tú, Shulamita.

Es una posición precaria, como mínimo. Ni totalmente asimilado ni totalmente sin asimilar, Reznikoff ocupa la zona media e inestable entre dos mundos y nunca puede reclamar como suyo ninguno de los dos. No obstante, y sin duda precisamente a causa de esa ambigüedad, es un terreno extremadamente fértil, que hace que algunos lo consideren primordialmente un poeta judío (sea lo que sea que signifique eso) y que otros lo vean como un poeta quintaesencialmente estadounidense (sea lo que sea que signifique *eso*). Y, sin embargo, creo que se puede afirmar con seguridad que en último término las dos definiciones son ciertas, o que ninguna es cierta, lo que probablemente significa lo mismo. Los poemas de Reznikoff son lo que Reznikoff es: los poemas de un judío estadounidense, o, si se prefiere, de un estadounidense con guión, un judío-estadounidense, con los dos términos no sólo en igualdad sino combinados para formar un tercer término totalmente distinto: la condición de estar en dos lugares al mismo tiempo o, simplemente, la condición de no estar en ninguna parte.

Sólo tenemos que ir a las pruebas. En los dos volúmenes de los *Complete Poems (1918-75)*, que ha publicado recientemente Black Sparrow Press, hay un sorprendente número de poemas sobre temas

judíos. Poemas que no sólo tratan de la vida de los inmigrantes judíos en Nueva York sino también largos relatos sobre distintos episodios de la historia judía antigua y moderna. La lista de algunos de esos títulos dará una buena idea de algunas de las preocupaciones de Reznikoff: «King David» [El rey David], «Jeremiah in the Stocks: An Arrangement of the Prophecies» [Jeremías en el cepo: ordenación de las profecías]; «The Synagogue Defeated: Anno 1096» [La sinagoga derrotada: *anno* 1096], «Palestine under the Romans» [Palestina bajo los romanos], «The Fifth Book of the Maccabees» [El libro V de los macabeos], «Jews in Babilonia» [Judíos en Babilonia]. En total, estos poemas cubren más de cien páginas de las aproximadamente trescientas cincuenta de los dos volúmenes, casi un tercio de su producción total. Dada la naturaleza de los poemas por los que es más conocido —la escueta lírica urbana, transcripciones de información sensorial inmediata—, es extraño que haya dedicado una parte tan grande de su vida de escritor a obras cuya inspiración viene de los *libros*. Reznikoff, el menos pretencioso de todos los poetas, nunca muestra la menor inclinación hacia la acrobacia erudita de algunos de sus contemporáneos —Pound, por ejemplo, u Olson— y, curiosamente, gran parte de su escritura es una respuesta directa a, y casi una traducción de, su lectura. A través de un giro adicional, esos poemas que tratan de asuntos aparentemente remotos se encuentran entre sus obras más personales.

Asumiendo el riesgo de caer en el esquematismo, una explicación simplificada sería así: Estados Unidos es el presente de Reznikoff, el judaísmo es su pasado. El acto de sumergirse en la historia judía al final no es diferente para él de la acción de salir a las calles de Nueva York. En ambos casos, se trata de un intento de aceptarse a sí mismo. El pasado, sin embargo, no puede percibirse directamente: sólo se puede experimentar a través de los libros. Cuando Reznikoff escribe sobre el rey David, por tanto, o Moisés, o cualquier otra figura bíblica, está escribiendo sobre sí mismo. Incluso en sus momentos más ligeros, esa preocupación por sus antepasados sigue con él.

DIOS Y EL MENSAJERO

La acera desnuda

como la montaña

en la que Dios habló a Moisés

de repente en la calle

brilla contra mis piernas

el parachoques de un coche.

La cuestión es que el Reznikoff judío y el Reznikoff estadounidense no pueden separarse. Cada aspecto de su obra debe leerse en relación al conjunto, porque al final cada punto de vista habita todos los demás.

El árbol en la calle al atardecer

—las vainas cuelgan de sus desnudas ramas simétricas,

inmóviles—,

pero si, como para Dios, un siglo fuera para nosotros

un abrir y cerrar de ojos,

veríamos el frenesí de su crecimiento.

Lo que equivale a decir: el ojo no es adecuado. Ni siquiera lo que vemos se puede ver de verdad. La perspectiva humana, que nos empuja continuamente a un lugar donde «sólo el estrecho presente está vivo», es un exilio de la eternidad, una exclusión con respecto a la plenitud de las posibilidades humanas. Que Reznikoff, quien insiste vigorosamente en toda su obra sobre esa perspectiva humana, sea al mismo tiempo consciente de sus límites da a su trabajo una cualidad reflexiva, un elemento de duda que permea incluso su lírica más directa. Pese a su aparente simplicidad, Reznikoff no es en modo alguno un primitivo. Un reduccionista, quizá, pero muy sofisticado, que, como diestro artesano, siempre logra hacernos olvidar que cada poema es el producto de (como dice en uno de sus textos) «hambre, silencio y sudor».

No obstante, hay un puente entre el tiempo y la eternidad en la obra de Reznikoff, un vínculo entre Dios y el hombre, en el lugar preciso en el que el hombre está obligado a abstenerse más vigorosamente de las exigencias del ser: en la idea de la Ley. La Ley en el sentido judío de la palabra y, por extensión, en el sentido inglés. *Testimony* es una obra en la que leer equivale a ver: «Nota: Todo lo que sigue se basa en los informes legales de varios estados». Lo que Reznikoff ha observado, y ha llevado a la vida, es la palabra, el lenguaje de los hombres. Así que el acto de ser testigo se ha convertido en sinónimo del acto de la creación, y de llevar su carga. «Ahora imagina que en un tribunal», le dijo Reznikoff a Dembo en su

entrevista, «estás testificando en un juicio por negligencia. No puedes levantarte en el estrado y decir: “Ese hombre cometió una negligencia”. Eso es concluir un hecho. Te obligarían a decir cómo actuó el hombre. ¿Se detuvo antes de cruzar la calle? ¿Miró? Los jueces que deben establecer si cometió negligencia o no son los miembros del jurado en ese caso, y los jueces de lo que dices como poeta son los lectores. O sea, hay una analogía entre el testimonio ante el tribunal y el testimonio de un poeta».

Reznikoff, que tiene formación de abogado (aunque nunca ejerció) y trabajó durante muchos años como investigador para una enciclopedia legal, no sólo usó el funcionamiento de la ley para describir el proceso poético sino también, de manera más básica, como ideal estético. En su largo poema autobiográfico, «Early History of a Writer», explica cómo el estudio de las leyes le ayudó a adquirir disciplina como poeta.

Vi que podía usar la cara maquinaria

que me había costado cuatro años de duro trabajo en las leyes

y que había considerado inútil para mi escritura:

abrir frases para observar su significado exacto,

sopesar las palabras para elegir sólo las que tenían carne para mi objetivo

y tirar las demás como cáscaras vacías.

También podía examinar cada palabra y frase

como si estuvieran en un documento o en la opinión de juez

y escuchar, además, tonos y alusiones

para dejar solamente lo conciso, lo necesario, lo claro y directo.

Testimony: The United States (1885-1915) Recitative quizá sea el mayor logro de Reznikoff como poeta. Esta obra discreta y extraordinaria, de factura tan engañosa que sería fácil malinterpretarla como un documento en vez de como una obra de arte, es al mismo tiempo una visión caleidoscópica de la vida estadounidense y la prueba definitiva de los principios poéticos de Reznikoff. Compuesta de pequeños fragmentos autónomos, cada uno de los cuales es la destilación de un caso judicial auténtico, el efecto

general resulta extremadamente coherente. Reznikoff no tiene ninguna lección que enseñar, ninguna cuenta que saldar, ninguna ideología que defender: sólo quiere presentar los hechos. Por ejemplo:

Cuando se casaron

Andrew tenía cincuenta mil dólares; Polly no tenía nada.

«Ha subido a la mina,

y le pido a Dios que se caiga

y se parta el cuello.

Lo odio.

Me estremezco cuando me toca».

«Andy, voy a escribir una carta que puede parecer

dura:

ya sabes que no te quiero

como debería

y sé qué nunca podré hacerlo.

¿No crees que es mejor

que me des el divorcio?

Si lo haces

no tendré que vender la casa de Denver

que me diste

y te devolveré el rancho de Delta.

Después del divorcio,

si tú me quieres y yo te quiero,

volveremos a casarnos. Polly».

Jessie tenía once años, aunque algunos decían que tenía catorce,

y cuidaba a un niño

que estaba aprendiendo a andar,

y de repente le quitó el pañal al niño

y lo sentó en unas brasas calientes

donde había cocinado unos pasteles;

el niño gritó

y ella le dio una bofetada.

Sería difícil que un poeta lograra hacerse más invisible que Reznikoff en este libro. Para encontrar un acercamiento parecido a lo real, uno tendría que volver a los grandes escritores en prosa de comienzos del siglo XX. Como Chéjov o el primer Joyce, desea que los acontecimientos hablen por sí mismos, elige el detalle exacto que lo dirá todo y por tanto permite que cuanto sea posible continúe sin ser dicho. Paradójicamente, esa contención requiere una apertura de espíritu que está al alcance de muy pocos: una habilidad de aceptar lo dado, de ser testigo del comportamiento humano y no sucumbir a la tentación de convertirse en juez.

El éxito de *Testimony* resulta todavía más llamativo al colocarlo junto a «Holocaust», una obra bastante menos satisfactoria basada en muchas de las mismas técnicas. Usando como fuentes la publicación del Gobierno estadounidense *Trials of the Criminals before the Nuremberg Tribunal* y las actas del juicio a Eichmann en Jerusalén, Reznikoff intenta abordar la aniquilación de los judíos por parte de Alemania con el mismo estilo desapasionado y documental que empleó para explorar los dramas humanos enterrados en los registros judiciales estadounidenses. El problema, creo, es una cuestión de magnitud. Reznikoff es un maestro de lo cotidiano; comprende la seriedad de los pequeños acontecimientos y tiene una asombrosa compasión hacia la vida de la gente corriente. En una obra como *Testimony* es capaz de presentarnos los hechos de una manera que, simultáneamente, hace que los comprendamos; los dos gestos son inseparables. En el caso de «Holocaust», sin embargo, conocemos los hechos de antemano. El Holocausto, que es precisamente lo incognoscible, lo impensable, requiere un tratamiento que vaya más

allá de los hechos para que podamos entenderlo, suponiendo que algo así sea posible. Con un enfoque parecido al de la obra que Peter Weiss escribió en la década de 1960, *The Investigation*, el poema de Reznikoff se niega rigurosamente a juzgar las atrocidades que describe. Pero es una objetividad falsa, porque el poema no le dice al lector «decide por ti mismo», le dice que la decisión ya está tomada y que la única manera que tenemos de abordar ese tipo de cosas es separarlas de su escenario inherentemente emocional. El problema es que no podemos separarlas. Ese escenario es un punto de partida necesario.

«Holocaust» resulta instructivo, sin embargo, porque nos muestra los límites de la obra de Reznikoff. No me refiero a las deficiencias, sino a los límites, esas cosas que configuran y describen un espacio, que crean un mundo. Reznikoff es esencialmente un poeta que *nombra*. Uno no tiene la sensación de hallarse ante una poesía inmersa en el lenguaje sino más bien ante algo que es previo al lenguaje y alcanza la plenitud en el momento preciso en que el lenguaje es descubierto, y que produce un estilo prístino, meticuloso, casi rígido en su esfuerzo por decir exactamente lo que quiere decir. Si se pudiera usar alguna palabra para describir la obra de Reznikoff, sería la humildad: hacia el lenguaje y también hacia sí mismo.

Tengo miedo

por la estupidez

con que he hablado

Debo hacer dieta

de silencio:

fortalecerme

de quietud.

Reznikoff no pudo tener una vida fácil. A lo largo de los muchos años que dedicó a escribir poesía (sus primeros poemas se publicaron en 1918, cuando tenía veinticuatro años, y siguió publicando hasta su muerte, a comienzos de 1976), sufrió una desatención tan grande que era casi escandalosa. Obligado a publicar la mayoría de sus libros en ediciones privadas (muchas de ellas pagadas por él mismo), también tuvo que afrontar presiones constantes para ganarse la vida.

Después de trabajar todo el día en lo que me gano la vida

estaba cansado. Ahora mi propio trabajo ha perdido otro día,

pensé, pero empecé despacio,

y despacio me volvió la fuerza.

Sin duda, la marea viene dos veces al día.

Reznikoff no empezó a gozar de cierto reconocimiento hasta que rondaba los setenta años. New Directions publicó una selección de poemas, *By The Waters of Manhattan*, a la que unos años después siguió el primer volumen de *Testimony*. Pero, pese al éxito de esos dos libros —y de un público creciente para su obra—, New Directions prefirió apartar a Reznikoff de su lista de autores. Pasaron más años. Después, en 1974, Black Sparrow Press editó *By the Well of Living & Seeing: New & Selected Poems 1918-1973*. Y lo que es más importante, se comprometió con el largamente postergado proyecto de publicar toda la obra de Reznikoff. Bajo la inteligente y sensible supervisión editorial de Seamus Cooney, la secuencia incluye hasta el momento dos volúmenes de *Complete Poems, Holocaust, The Manner Music* (una novela póstuma), los dos primeros volúmenes de *Testimony*, y continuará para incluir más volúmenes de *Testimony* y un libro de *Collected Plays*.

Si Reznikoff vivió su vida en la oscuridad, en su obra nunca hay la menor huella de resentimiento. Era demasiado orgulloso para eso, estaba demasiado ocupado con su obra como para preocuparse en exceso por su destino en el mundo. Aunque a la gente le cueste escuchar a alguien que habla en voz baja, sabía que al final lo oirían.

TE DEUM

No es por victorias que canto,

no tengo ninguna,

sino por la luz común del sol,

la brisa,

la generosidad de la primavera.

No por la victoria,

sino por el trabajo del día hecho

tan bien como pude;

no por un asiento en el estrado,

sino en la mesa común.

1974; 1976; 1978

2. «Me recuerda algo que le ocurrió a mi madre».

En 1974, Anthony Rudolf me invitó a escribir un artículo en la revista londinense *European Judaism*, en un número que celebraba el ochenta cumpleaños de Charles Reznikoff. Yo había vivido en Francia los cuatro años anteriores y el breve texto que envié sobre la obra de Reznikoff fue lo primero que escribí después de volver a Estados Unidos. Parecía una forma adecuada de señalar mi regreso.

A finales del verano, me trasladé a un apartamento de Riverside Drive. Después de terminar el artículo, descubrí que Reznikoff vivía muy cerca —en la avenida West End— y le mandé una copia del manuscrito, junto a una carta donde le preguntaba si sería posible reunirme con él. Pasaron varias semanas y no hubo respuesta.

Me tenía que casar un domingo de principios de octubre. Estaba previsto que la ceremonia tuviera lugar en el apartamento al mediodía. A las once, justo antes de que llegaran los invitados, el teléfono sonó y una voz desconocida pidió hablar conmigo. «Soy Charles Reznikoff», con un tono cantarín y un evidente buen humor. Yo estaba, por supuesto, alegre y halagado por la llamada, pero le expliqué que me resultaba imposible hablar en ese momento. Estaba a punto de casarme, y no me encontraba en condiciones de construir una frase coherente. A Reznikoff eso le divirtió mucho y estalló en una carcajada. «¡Nunca había llamado a un hombre el día de su boda!», dijo, «¡*mazel tov, mazel tov*!». Acordamos vernos la semana siguiente en su apartamento. Luego colgué el teléfono y me dirigí al altar.

El piso de Reznikoff estaba en la vigésimo segunda planta de un gran edificio de apartamentos; tenía una vista amplia y sin obstáculos del Hudson y luz que entraba por todas las ventanas. Llegué a mitad del día, y con un pastel algo rancio frente a mí y numerosas tazas de café, terminé quedándome tres o cuatro horas. La visita me produjo tal impresión que incluso ahora, casi diez años después, sigue totalmente presente en mi interior.

He conocido a unos cuantos buenos narradores en mi vida, pero Reznikoff era el mejor. Algunas de las historias que contó aquel día se prolongaban durante treinta o cuarenta minutos y, por mucho que pareciera alejarse de lo que supuestamente quería decir, tenía un control total. Poseía la paciencia necesaria para contar una buena historia y la habilidad de saborear el último detalle que surgía en el camino. Lo que al principio parecía una serie infinita de digresiones,

una especie de vagabundeo sin objetivo, era la construcción elaborada y sistemática de un círculo. Por ejemplo: ¿por qué vino a vivir a Nueva York después de vivir en Hollywood? Ahí llegaba una miríada de pequeños incidentes: conocer al hermano de un hombre en el banco de un parque, el color de los ojos de alguien, una crisis económica en algún país. Quince minutos más tarde, justo cuando empezaba a sentirme irremediablemente perdido —y convencido de que Reznikoff también estaba perdido—, iniciaba un lento regreso al punto de partida. Luego, con gran claridad y convicción, anunciaba: «Así que por eso me marché de Hollywood». Retrospectivamente, todo tenía sentido.

Oí historias sobre su infancia, su carrera abortada en el periodismo, sus estudios de derecho, su trabajo para sus padres haciendo sombreros y sobre cómo escribía poemas en un banco de Macy's mientras esperaba que llegara su turno para enseñarle sus muestras al encargado de compras. También había historias sobre sus paseos: en especial su viaje desde Nueva York a Cape Cod (¡a pie!), que emprendió cuando hacía tiempo que había cumplido los sesenta. Lo importante, explicó, es no caminar demasiado rápido. Sólo al forzarse a mantener un ritmo inferior a tres kilómetros por hora podía estar seguro de que vería todo lo que quería ver.

En mi visita de aquel día, llevé un ejemplar de mi primer libro de poemas, *Unearth* [*Exhumación*], que se acababa de publicar. Eso evocó una historia de Reznikoff que me parece significativa, especialmente teniendo en cuenta la terrible desatención que su obra sufrió durante tantos años. Me dijo que su primer libro lo había publicado en 1918 Samuel Roth (que más tarde se haría famoso por piratear *Ulises* y por su papel en el proceso judicial de 1933 sobre el libro de Joyce). El poeta más importante de Estados Unidos en la época era Edwin Arlington Robinson, y Reznikoff le había enviado un ejemplar del libro, esperando que el gran hombre mandara alguna señal de aliento. Reznikoff fue a ver a Roth a su librería una tarde y Robinson entró. Roth se acercó a saludarlo y Reznikoff, de pie en un rincón alejado de la tienda, fue testigo de la siguiente escena. Roth señaló orgullosamente los ejemplares del libro de Reznikoff que estaban en el expositor y le preguntó a Robinson si había leído la obra de ese estupendo poeta joven. «Sí, he leído el libro», dijo Robinson, con una voz áspera y hostil, «y me pareció una basura».

«Y así», me dijo Reznikoff en 1974, «nunca llegué a conocer a Edwin Arlington Robinson».

Sólo cuando me estaba poniendo el abrigo, preparado para

marcharme, Reznikoff dijo algo del texto que le había mandado. Estaba compuesto en un estilo extremadamente denso y críptico, y peleaba con temas en los que probablemente Reznikoff nunca había pensado, y yo no tenía idea de cuál podría ser su reacción. Su silencio durante nuestra larga conversación me hizo sospechar que no le había gustado.

«En cuanto a tu artículo», me dijo, casi espontáneamente, «me recuerda algo que le ocurrió a mi madre. Un desconocido se dirigió a ella en la calle y con mucha amabilidad y elegancia elogió su hermoso cabello. Ahora bien, debes saber que mi madre nunca se había sentido orgullosa de su cabello y no creía que fuera uno de sus mejores atributos. Pero, a causa de la observación de ese desconocido, se pasó el resto del día frente al espejo, arreglándose, acicalándose y admirando su cabello. Eso es exactamente lo que ha conseguido tu artículo. Me pasé toda una tarde frente al espejo, admirándome».

Unas semanas después, recibí una carta de Reznikoff sobre mi libro. Estaba llena de elogios, y las numerosas citas de los poemas me convencieron de que era sincero, de que de verdad se había sentado a leer el libro. Nada podría haber significado más para mí.

Unos años después de la muerte de Reznikoff, me llegó una carta de La Jolla, escrita por un amigo que trabaja en el American Poetry Archive de la biblioteca de la Universidad de California, al que se habían vendido hacía poco los papeles de Reznikoff. Mi amigo me dijo que, al repasar el material, había encontrado el ejemplar de Reznikoff de *Unearth*. Asombrosamente, el libro estaba lleno de numerosas pequeñas anotaciones en los márgenes, así como marcas de acentos que Reznikoff había hecho en los poemas, en un esfuerzo por analizarlos correctamente y entender su ritmo. Incapaz de hacer o decir nada, le di las gracias desde el otro lado de la tumba.

Dondequiera que esté ahora Edwin Arlington Robinson seguro que su alojamiento no es la mitad de cómodo que el de Charles Reznikoff.

1983

Las locuras de Bartlebooth

Georges Perec murió en 1982 a los cuarenta y seis años, y dejó una docena de libros y una reputación brillante. En palabras de Italo Calvino, era «una de las personalidades literarias más singulares del mundo, un escritor que no se parecía absolutamente a nadie más». Nos ha costado un poco ponernos al día, pero, ahora que su obra más importante —*La vida instrucciones de uso* (1978)— está por fin traducida al inglés, nos resultará imposible volver a pensar en la literatura francesa contemporánea del mismo modo.

Nacido en una familia judía polaca que emigró a Francia en la década de 1920, Perec perdió a su padre en la invasión alemana de 1940 y a su madre en los campos de concentración en 1943. «No tengo recuerdos de infancia», escribiría más tarde. Su carrera literaria empezó pronto, y a los diecinueve años ya publicaba notas críticas en la *NRF* y *Les Lettres Nouvelles*. Su primera novela, *Las cosas*, recibió el Premio Renadot en 1965, y desde entonces hasta su muerte publicó aproximadamente un libro al año.

Dada su trágica historia familiar, quizá resulte sorprendente descubrir que Perec era esencialmente un escritor cómico. De hecho, durante los últimos quince años de su vida fue un miembro activo de OuLiPo, una extraña sociedad literaria fundada por Raymond Queneau y el matemático François Le Lionnais. Este Taller de Literatura Potencial (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) propone toda clase de operaciones disparatadas a los escritores: el método S-7 (reescribir poemas famosos sustituyendo cada palabra con la séptima palabra que la sigue en el diccionario), el lipograma (eliminar el uso de una o más letras en un texto), acrósticos, palíndromos, permutaciones, anagramas y numerosas «restricciones» literarias. Como una de las luminarias del grupo, Perec escribió una novela entera sin usar la letra e; a esta novela la siguió otra en la que la e es la única vocal que aparece. Esta clase de gimnasia verbal parecía resultarle natural. Además de su trabajo literario, producía semanalmente el crucigrama, célebre por su dificultad, de la revista de actualidad *Le Point*.

Para leer a Georges Perec uno debe estar dispuesto a abandonarse a un espíritu lúdico. Sus libros están repletos de trampas intelectuales, alusiones y sistemas secretos y, si son necesariamente

profundos (en el sentido en que Tolstói y Mann son profundos), también son prodigiosamente entretenidos (en el sentido en que Lewis Carroll y Laurence Sterne son entretenidos). En el capítulo segundo de *La vida…*, Perec menciona la «partitura cerrada de una famosa canción americana, *Gertrude of Wyoming*, compuesta por Arthur Stanley Jefferson». Por pura casualidad, sé que Arthur Stanley Jefferson era el verdadero nombre del cómico Stan Laurel, pero que haya entendido esa alusión no significa que no haya otras mil que se me han escapado.

Para los aficionados a las matemáticas, hay cuadrados mágicos y movimientos de ajedrez que descubrir en esta novela, pero el hecho de que yo no pudiera encontrarlos no disminuyó mi disfrute del libro. Los que hayan leído mucho reconocerán sin duda pasajes que citan directa o indirectamente a otros escritores —Kafka, Agatha Christie, Melville, Freud, Rabelais, Nabokov, Jules Verne y muchos más—, pero no reconocerlos no debería considerarse una desventaja. Como Jorge Luis Borges, Georges Perec tenía una mente que era un almacén de pequeños fragmentos de conocimiento y una formidable erudición, y la mitad de las veces el lector no puede estar seguro de si le está ilustrando o engañando. A la larga, probablemente no importa. Lo que atrae a alguien a este libro no es la inteligencia de Perec, sino la destreza y claridad de su estilo, un flujo de lenguaje que consigue sostener el interés a lo largo de infinitas listas, catálogos y descripciones. Perec tenía un don asombroso para articular los matices del mundo material, y en sus manos una mesa comida por las polillas puede convertirse en un objeto de fascinación: «Fue entonces cuando se le ocurrió la idea de disolver la madera que quedaba, con lo que se hizo visible aquella arborescencia fantástica, representación exacta de lo que había sido la vida del gusano en el interior de aquel fragmento de madera, superposición inmóvil, mineral, de cuantos movimientos habían construido su existencia ciega, aquella obstinación única, aquel itinerario pertinaz, aquella materialización fiel de cuanto había comido y digerido, arrancando de la compacidad del mundo circundante los imperceptibles elementos necesarios para su supervivencia; imagen desnuda, visible, inconmensurablemente turbadora de aquel caminar sin fin, que había reducido la madera más dura a una red impalpable de galerías purulentas»[27].

La vida instrucciones de uso está construido como un gran rompecabezas. Perec toma un edificio de apartamentos en París, y en noventa y nueve capítulos breves (con un Preámbulo y un Epílogo) ofrece una meticulosa descripción de todas y cada una de las habitaciones, así como de las vidas de todos sus habitantes, tanto en el pasado como en el presente. Aparentemente, vemos la creación de un

cuadro de Serge Valène, un viejo artista que ha vivido cincuenta y cinco años en el edificio. «Fue en sus últimos meses de vida cuando el artista Serge Valène concibió la idea de un cuadro que reuniría toda su experiencia: todo lo que había registrado su memoria, todas las sensaciones que le habían recorrido, todas sus fantasías, sus pasiones, sus odios quedarían allí inscritos, como un compendio de partes mínimas cuya suma sería su vida».

Lo que emerge es una serie de historias autónomas pero conectadas entre sí. Se cuentan rápidamente y su gama va de lo bizarro a lo realista. Hay historias de asesinato y venganza, historias de obsesiones intelectuales, historias humorísticas de sátira social y (de forma casi inesperada) varios relatos de gran penetración psicológica. En su mayor parte, el microcosmos de Perec está poblado de un heterogéneo surtido de raros, coleccionistas apasionados, anticuarios, miniaturistas y eruditos a medio hacer. Si quisiéramos encontrar un personaje central en esta obra cambiante y caleidoscópica, tendría que ser Percival Bartlebooth, un excéntrico millonario inglés cuyo delirante e inútil proyecto de cincuenta años sirve como emblema de todo el libro. De joven se da cuenta de que su riqueza lo condena a una vida de aburrimiento y empieza a estudiar el arte de la acuarela de Serge Valène durante un período de diez años. Aunque no tiene la menor aptitud para pintar, finalmente alcanza un nivel de competencia satisfactorio. Luego, en compañía de un criado, inicia un viaje de veinte años alrededor del mundo con la única intención de pintar acuarelas de quinientos puertos distintos. En cuanto uno de esos cuadros está acabado, se lo envía a París a un hombre llamado Gaspard Winckler, que también vive en el edificio. Winckler es un experto constructor de puzles a quien Bartlebooth ha contratado para convertir las acuarelas en puzles de setecientas cincuenta piezas. Uno a uno, los puzles se hacen a lo largo del período de veinte años y se almacenan en cajas de madera. Bartlebooth vuelve de sus viajes, se instala en su apartamento y completa metódicamente los puzles en orden cronológico. Por medio de un elaborado proceso químico diseñado para ese fin, los bordes de las piezas de los puzles se pegan de manera que la unión ya no es visible y la acuarela recupera su integridad original. La acuarela, como nueva, se separa de su soporte de madera y se envía al lugar donde fue ejecutada veinte años antes. Allí, por un acuerdo previo, se echa una solución detergente que elimina todo resto de la pintura y deja a Bartlebooth una hoja de papel limpia y sin marcar. En otras cosas, se queda con nada, con lo mismo con lo que empezó. El proyecto, sin embargo, no transcurre como estaba previsto. Los puzles de Winckler son demasiado difíciles, y Bartlebooth no vive lo bastante para terminar las quinientas obras.

Como escribe Perec en el último párrafo del capítulo noventa y nueve: «Es el veintitrés de junio de mil novecientos setenta y cinco y van a dar las ocho de la tarde. Sentado delante de su puzle, Bartlebooth acaba de morir. Sobre el paño negro de la mesa, en algún punto del cielo crepuscular del puzle cuatrocientos treinta y nueve, el hueco negro de la única pieza no colocada aún dibuja la figura casi perfecta de una X. Pero la pieza que tiene el muerto entre los dedos tiene la forma, previsible desde hacía tiempo en su ironía misma, de una W».

Como tantas de las almacenadas en *La vida…*, la saga de Bartlebooth puede leerse como una parábola (a su manera) de los esfuerzos de la mente humana para imponer un orden arbitrario al mundo. Una y otra vez, los personajes de Perec se ven estafados, engañados y frustrados en sus planes, y, si hay un lado más oscuro en este libro, quizá se encuentre en el énfasis sobre la inevitabilidad del fracaso. Ni siquiera un proyecto autodestructivo como el de Bartlebooth se puede completar y, cuando en el Epílogo nos enteramos de que el enorme cuadro de Valène (que a todos los efectos es el libro que hemos estado leyendo) no ha llegado a ser más que un esbozo preliminar, nos damos cuenta de que Perec no se exime de las locuras de sus personajes. Esa capacidad de burlarse de sí mismo convierte una novela potencialmente intimidante en una obra hospitalaria, un libro que, pese a todas sus travesuras y bromas, nos conquista al final con el calor de su comprensión humana.

1987

Prefacios

Jacques Dupin

No es fácil apreciar la poesía de Jacques Dupin. Inflexiblemente hermética en la actitud y rigurosamente concisa en la expresión, exige más una absorción que una lectura. Porque la naturaleza del poema ha sufrido una transformación y, para encontrarlo en su propio terreno, debemos cambiar la naturaleza de nuestras expectativas. El poema ya no es un registro de los sentimientos, una canción o una meditación. Más bien, es el campo del espacio mental donde se permite que se desarrolle una lucha: entre la destrucción del poema y la búsqueda del poema posible, ya que el poema sólo puede nacer cuando todas las oportunidades de que viva hayan quedado destruidas. La obra de Dupin es hija de esta contradicción: sólo existe en los confines más estrechos, como una semilla invisible alojada en el corazón de la piedra. La lucha no es un simple conflicto excluyente entre esto y aquello, entre destruir o crear, entre hablar o permanecer en silencio: se trata de destruir para crear y de mantener una vigilia silenciosa en la palabra hasta el último momento de vida, cuando la palabra empieza a desmoronarse por el peso que se ha dejado sobre ella.

> *Aquello que veo, y de lo que no hablo, me asusta. De lo que hablo, y no conozco, me libera. No me liberes.*

Dupin ha aceptado deliberadamente esas dificultades, y ha elegido la pobreza y la astringencia en vez de la facilidad. Como su objetivo no es subyugar lo que le rodea por medio de alguna vana noción de maestría sino armonizarse con ello, vivir en ello, la operación poética se convierte en un proceso en el que se despoja de sus prendas, sus ropajes, sus herramientas y sus posesiones, para asumir, desnudo, la plenitud de ser. En ese sentido, el poema es una suerte de purificación espiritual. Pero si un monje puede construirse una pobreza mundana, sabiendo que lo llevará más cerca de su Dios, Dupin no puede estar tan seguro. Asume la angustia que lo rodea como una manera de terminar su separación de ella, pero no hay señal que lo guíe y nada que garantice su salvación. Sin embargo, pese a esa austeridad, o quizá a causa de ella, su obra contiene una riqueza inusual. Eso es consecuencia al menos en parte del hecho de que todos sus poemas están vinculados a un paisaje, firmemente enraizados en la cualidad palpable de lo real. Los problemas que afronta nunca se plantean como abstracciones, sino que se presentan en el paisaje y a

través de éste, y al final no pueden separarse de él. El universo que presenta es un itinerario alquímico a través de los elementos, la transfiguración de lo aparentemente indivisible por medio del mundo. De espíritu similar a las correspondencias cósmicas que revelan los fragmentos presocráticos, es un universo en el que la palabra y la metáfora son sinónimas. Dupin no ha hecho de la naturaleza su objeto, la lleva dentro de él, y cuando finalmente habla lo hace con la fuerza de lo que ya contiene. Como Rilke, se encuentra a sí mismo en lo que lo rodea. Su voz no se limita a conjurar la presencia de las cosas; también les da el poder de la palabra. Pero, mientras que normalmente la relación de Rilke con las cosas es pasiva —intenta aislar la cosa y penetrar su esencia con trascendente quietud—, Dupin es activo y ve las cosas en su interconexión, en cambio perpetuo.

> *Destrozar, retomar y así reconstruir. En el bosque estamos más cerca del pájaro carpintero que del caminante solitario. Sin contemplación inocente. Sin altos bosques atravesados por la luz del sol y el canto de los pájaros, sino su futuro oculto: acordes de madera. Todo nos es dado, pero para la violencia, para abrirlo a la fuerza, para ser casi destruido: para destruirnos.*

El caminante solitario es el propio Dupin, y cada poema emerge como un relato de sus movimientos por el terreno que ha reclamado para sí. Dominada por la piedra, la montaña, los utensilios de la granja y el fuego, la geografía es cruel, hecha de los materiales más desnudos, y la presencia humana nunca puede darse por supuesta. Hay que conquistarla. El poema de Dupin, generado por un deseo de unirse a lo que le prohíbe un lugar y de encontrar una morada en su interior, siempre está al otro lado: el límite del paso humano, el fruto de una labor terrestre. Sobre todo, es una prueba. Donde todo es silencio, donde todo parece excluirlo, nunca puede estar seguro de dónde lo llevarán sus pasos y el poema no se puede cazar de forma sistemática. Cobra vida de repente y sin avisar, en lugares inesperados y por medios desconocidos. Entre cada destello hay paciencia y al final es eso lo que acelera el paisaje: la tenacidad de permanecer en él, aunque no nos ofrezca nada. *En el límite de la fortaleza de una palabra desnuda*.

El poema sólo se crea eligiendo el camino más difícil. Cada ventaja debe suprimirse y cada treta ha de ser descartada en aras de alcanzar ese límite: una infinita serie de destrucciones para llegar a un punto en el que el poema ya no se puede destruir. Porque el mundo poético es esencialmente la palabra creativa y, no obstante, una palabra entre otras, cargada del peso de la costumbre y de capas de piel muerta que hay que quitar antes de que pueda recuperar su

función auténtica. Se exige violencia, y Dupin está a la altura. Pero la lucha se emprende para alcanzar un fin que está más allá de la violencia: el de encontrar un espacio habitable. Con mucha frecuencia, fracasará, e incluso cuando no lo haga el éxito conllevará inquietud. *La antorcha que ilumina el abismo, que lo sella, es en sí un abismo*.

La fuerza de la que habla Dupin no es la fuerza de la trascendencia sino de la inmanencia y el logro. Los dioses han desaparecido y resulta impensable fingir la recuperación del *logos* divino. Frente a un mundo incognoscible, la poesía sólo puede crear lo que ya existe. Pero eso ya es decir mucho. Porque si se pueden rescatar las cosas del filo de la ausencia, existe la posibilidad de devolvérselas a los hombres al hacerlo.

1971

André du Bouchet

… ese signo irreductible —*deutungslos*—… signo que está más allá de la comprensión, la palabra de Casandra, una palabra de la que no se puede extraer ninguna lección, una palabra, cada vez, y todas las veces, pronunciada para no decir nada.

«Hölderlin aujourd'hui», conferencia pronunciada en marzo de 1970 en Stuttgart, para conmemorar el segundo centenario del nacimiento de Hölderlin.

esta alegría… que no nace de nada…

Qui n'est pas tourné vers nous (1972)

Nacida del más profundo de los silencios y condenada a vivir sin esperanza en la vida (*Me encontré / libre / y sin esperanza*), la poesía de André du Bouchet constituye, al final, un acto de supervivencia. Su obra, que empieza sin nada y termina sin otra cosa que la verdad de su propia lucha, es el registro de un intento obsesivo y totalmente implacable de acceder al ser. Es un proyecto lleno de incertidumbre, silencio y resistencia, y quizá no haya poesía contemporánea que se preste con más reluctancia a la glosa. Leer a Du Bouchet es experimentar un proceso de dislocación: aquí, descubrimos, no significa aquí, y el cuerpo, incluso la presencia física en los poemas, ya no está en posesión de sí mismo, sino moviéndose, como si se alejara en la distancia, donde intenta encontrarse a sí mismo frente a la inevitabilidad de su propia desaparición (… *y el silencio que nos reclama, como un campo vasto*). «Aquí» es el límite al que llegamos. Estar en el poema, desde este momento, es no estar en ninguna parte.

Un cuerpo en el espacio. Y el poema, tan evidente como ese cuerpo. En el espacio: es decir, este vacío, este ninguna parte entre cielo y tierra, redescubierto con cada paso que damos. Porque, dondequiera que estemos, el mundo no está. Y dondequiera que vayamos, nos movemos por delante de nosotros mismos, como si fuéramos en busca del mundo. La distancia, que permite que aparezca el mundo, también es lo que nos separa de él, y, aunque el cuerpo se

moverá incesantemente en el espacio, como si tuviera la esperanza de abolirlo, el proceso empieza de nuevo a cada paso que damos. Nos movemos hacia un punto que retrocede infinitamente, un destino que nunca se puede alcanzar; en esencia ese avance se convertirá en un objetivo, de modo que el mero hecho de movernos hacia delante será una forma de estar en el mundo, incluso cuando el mundo permanece más allá de nosotros. No hay esperanza en eso, pero tampoco hay desesperación. Porque lo que Du Bouchet logra mantener, de manera casi increíble, es una nostalgia por un futuro posible, aunque sabe que nunca llegará a ocurrir. Y, a partir de esta certeza terrible, surge sin embargo una especie de alegría, una alegría… que no nace de nada.

No obstante, la obra de Du Bouchet les parecerá difícil a muchos lectores que se acerquen a ella por primera vez. Despojada de metáforas, casi exenta de imaginería y generada por una sintaxis de brevedad abrupta y paratáctica, sus poemas han prescindido de casi todos los accesorios que se enseña a buscar a los estudiantes de poesía —las dificultades de las que la poesía siempre parece depender—, y esta repentina apertura de distancias, pese a las lecciones enterradas en poetas anteriores como Hölderlin, Leopardi y Mallarmé, podría parecer desconcertante, incluso aterradora. En el mundo de la poesía francesa, sin embargo, Du Bouchet ha realizado un acto de cirugía lingüística no menos importante que el que ejecutó William Carlos Williams en Estados Unidos y, frente a la inflación retórica que es la maldición de la escritura francesa, sus poemas intensamente comedidos poseen toda la frescura de un objeto natural. Su obra, que se publicó por primera vez a comienzos de los años cincuenta, se convirtió en un modelo para toda una generación de poetas de posguerra, y actualmente hay pocos poetas jóvenes en Francia que no muestren la huella de su influencia. Lo que en una primera o segunda lectura podría parecer una sensibilidad casi frágil emerge gradualmente como una visión de la mayor fuerza y pureza. Porque los propios poemas no se pueden sentir de verdad hasta que uno ha penetrado en la fuerza del silencio que yace en su origen. Es un silencio igual a la fuerza de cualquier palabra.

1973

Negro sobre blanco

La mano del pintor rara vez nos permite observar su propio comportamiento. Cuando miramos un cuadro, vemos un cúmulo de gestos, la superposición y organización de los materiales, el anhelo de lo inanimado por cobrar vida. Pero no vemos la mano misma. Al igual que el Dios de los deístas, parece haberse alejado de su propia creación o haberse desvanecido en la densidad del mundo que ha creado. No importa si el cuadro es figurativo o abstracto: concebimos la obra como un objeto y, como tal, su superficie permanece independientemente a la voluntad que se oculta tras ella.

En los nuevos cuadros de David Reed, el proceso se ha invertido. De repente, la mano se ha vuelto invisible y, en cada pincelada horizontal aplicada a la tela, podemos distinguirla con tanta claridad que hasta parece *moverse*. Fiel sólo a sí misma, a las exigencias del movimiento que ejecuta, la mano deja de ser un medio para llegar a un fin y se convierte en la materia misma del objeto que crea. Cada pincelada es única: no hay retrocesos, ni diseño, ni pausas. La mano se mueve sobre la superficie con un único ademán continuo, y una vez que ese ademán ha concluido, permanece intacto. La obra terminada no es una representación de este proceso, es el proceso mismo, y exige ser *leída* más que simplemente observada. Compuesta por una serie de pinceladas escalonadas que descienden por la tela, cada uno de estos cuadros recuerda un enorme poema sin palabras. Nuestros ojos siguen sus movimientos como si fuera un poema en una página, y mientras el verso en el poema corresponde a una unidad respiratoria, la línea en la pintura representa una unidad gestual; pues el lenguaje de estas obras es el lenguaje del cuerpo.

No faltarán quienes intenten ver en estas pinturas un ejemplo del arte minimalista, pero cometerán un error. El arte minimalista es un arte del control, que aspira a un riguroso orden de la información visual, mientras que la forma de creación de los cuadros de Reed se resiste a cualquier resultado preconcebido. Es este alto grado de espontaneidad dentro de una estructura intencionalmente limitada lo que produce una amalgama tan armoniosa de las energías intelectuales y físicas. No hay dos cuadros iguales ni puede haberlos, aunque todos se inician en el mismo punto de partida, surgen de las mismas premisas fundamentales. No importa el grado de control del gesto o su regularidad, su campo de acción es inestable, y el resultado

siempre depende del azar. Como el fondo negro está todavía húmedo cuando se aplican las pinceladas blancas, el producto final nunca puede calcularse con anticipación y la imagen queda siempre a merced de la gravedad. En cierta forma, cada pintura nace de un conflicto entre fuerzas opuestas. Los trazos horizontales intentan imponer un orden en el caos del fondo y son alterados por ese fondo a medida que la pintura blanca se asienta. Interpretar este fenómeno como una parábola de la oposición del hombre a la naturaleza tal vez sería llevar las cosas demasiado lejos; sin embargo, el hecho de que estos cuadros se desarrollen en el tiempo y que nuestra lectura de ellos nos exija volver atrás en su historia, nos permite revivir este conflicto cada vez que nos encontramos ante ellos. Lo único que queda es el drama y entonces comenzamos a entender que, por sobre todas las cosas, estas obras son el testimonio de ese drama.

En la última frase de la novela *Sentencia de muerte*, de Maurice Blanchot, el narrador sin nombre escribe: «Más aún, dejad que imagine la mano que ha escrito estas páginas, y si es capaz de verla, tal vez la lectura se convierta en una tarea seria para él». Las nuevas obras de David Reed son una expresión de ese mismo deseo en el campo de la pintura. Al permitirnos imaginar su mano, al permitirnos *verla*, nos enfrenta a la seria tarea de ver: cómo vemos y qué vemos, y cómo lo que vemos en un cuadro es *diferente* de lo que vemos en cualquier otro sitio. Es necesario mucho valor para hacer algo así, pues este acto saca al artista de las sombras y lo deja solo, sin otro punto de apoyo que su propio cuadro. Y para contemplar una de estas obras, los espectadores no tenemos otra opción que adentrarnos con él en su interior.

1975

Poesía francesa del siglo XX

I

El francés y el inglés constituyen una sola lengua.

WALLACE STEVENS

Una cosa es cierta: si no fuera por la invasión de Inglaterra por parte de Guillermo I y su ejército en el año 1066, el idioma inglés, tal como lo conocemos, nunca habría llegado a existir. Durante los trescientos años siguientes, el francés fue el idioma de la corte inglesa, y hasta el final de la guerra de los Cien Años no quedó claro, de una vez por todas, que Francia e Inglaterra se convertirían en estados diferentes. Incluso John Gower, uno de los primeros en escribir en inglés vernáculo, compuso una parte importante de su obra en francés, y Chaucer, el mayor poeta inglés de la época, consagró su energía creativa a la traducción de *Le Roman de la rose* y encontró sus primeros modelos literarios en los textos del francés Guillaume de Machaut. El francés no puede considerarse una simple «influencia» en el desarrollo de la lengua y la literatura inglesas; el francés es parte del inglés, un elemento irreductible de su estructura genética.

Las primeras obras literarias inglesas están llenas de pruebas de esta simbiosis y no sería difícil recopilar un largo catálogo de préstamos, homenajes y plagios. William Caxton, por ejemplo, que introdujo la prensa en Inglaterra en 1477, era un traductor aficionado de obras medievales francesas, y muchos de los primeros libros impresos en Gran Bretaña fueron versiones inglesas de romances y cuentos de caballería. Para los impresores que trabajaban a las órdenes de Caxton, la traducción era una parte normal y aceptada de su trabajo, e incluso el texto inglés más popular publicado por Caxton, la *Morte d'Arthur*, de Thomas Malory, era un plagio de leyendas del rey Arturo tomadas de fuentes francesas: Malory advierte al lector nada menos que cincuenta y seis veces durante el curso de la narrativa que el «libro francés» es su guía.

En el siglo siguiente, cuando el inglés se convirtió en una lengua independiente con una literatura propia, tanto Wyatt como

Surrey —dos de los más brillantes pioneros de la poesía inglesa— se inspiraron en la obra de Clément Marot, y Spenser, el poeta más importante de la generación siguiente, no sólo tomó el título de su *Shepheardes Calendar* de Marot, sino que dos secciones de su obra son imitaciones directas de la obra de ese poeta. La traducción de Spenser de una obra de Joachim du Bellay (*Las visiones de Bellay*) cuando contaba diecisiete años, dio vida a la primera serie de sonetos escritos en inglés. Su posterior revisión de ese texto y la traducción de otra serie de Du Bellay, *Las antigüedades de Roma*, fueron publicadas en 1591 y se cuentan entre las obras más importantes de la época. La obra de Spenser, sin embargo, no es el único testimonio de la influencia francesa. Casi todos los escritores de sonetos isabelinos se inspiraron en los poetas de la Pléyade, y algunos de ellos —Daniel, Lodge, Chapman— intentaron hacer pasar como propias sus traducciones de poemas franceses. Fuera del ámbito de la poesía, se ha escrito mucho sobre el impacto de la traducción realizada por Florio de los ensayos de Montaigne sobre Shakespeare, y no sería arriesgado establecer un vínculo entre Rabelais y Thomas Nash, cuyo relato en prosa de 1594, *The Unfortunate Traveller*, suele considerarse como la primera novela escrita en lengua inglesa.

En el terreno más familiar de la literatura moderna, el francés ha continuado ejerciendo una poderosa influencia sobre el inglés. Pese a la maravillosamente absurda afirmación de Southey de que la poesía es tan imposible en francés como en chino, la poesía inglesa y norteamericana del último siglo sería inconcebible sin el francés. Comenzando con el artículo de Swinburne en *The Spectator*, en 1862, sobre *Les fleurs du mal*, y las primeras traducciones de Baudelaire al inglés en 1869 y 1870, los poetas británicos y norteamericanos han continuado mirando a Francia como una fuente de nuevas ideas. Tomemos, por ejemplo, un artículo de Saintsbury, publicado en *The Fornightly Review* en 1875: «No sólo había que convencer al lector de que debía admirar a Baudelaire», escribió, «sino también se intentaba conseguir, con el mismo empeño, que los escritores ingleses lo imitaran».

A lo largo de las décadas de los setenta y ochenta, muchos poetas ingleses, inspirados sobre todo en Théodore de Banville, comenzaron a experimentar con las composiciones en verso francesas (baladas, lais, virelais y rondeaux) y las ideas de «el arte por el arte», propuestas por Gautier, fueron una importante fuente de inspiración para el movimiento prerrafaelista inglés. En la década de 1890, con la aparición de los decadentes y la publicación trimestral *The Yellow Book*, la influencia de los simbolistas franceses se extendió. En 1893, por ejemplo, invitaron a Mallarmé a dar clases en Oxford, una prueba

de la admiración que este escritor había despertado entre los ingleses.

Sin embargo, aunque durante aquel período de in fluencia francesa no hubo grandes producciones literarias en inglés, se estaba preparando el camino para el descubrimiento de dos jóvenes norteamericanos, Pound y Eliot, en la primera década del nuevo siglo. Ambos poetas habían recibido, en forma independiente, sus propias influencias francesas y ambos se inspiraron en ellas para escribir un tipo de poesía absolutamente inédita en la lengua inglesa. Más tarde, Eliot escribiría: «… el tipo de poesía que yo necesitaba, capaz de enseñarme a descubrir mi propia voz, no existía en absoluto en Inglaterra, y sólo podía encontrarse en Francia». En cuanto a Pound, afirmó directamente que «casi la totalidad de la creación inglesa en verso se debe a plagios de los franceses».

Los poetas ingleses y norteamericanos que formaron el grupo imaginista en los años anteriores a la primera guerra mundial, se dedicarían primero a una lectura *crítica* de la poesía francesa, no tanto con el fin de imitar a los franceses, sino con el de rejuvenecer la poesía inglesa. Poetas poco reconocidos en Francia, como Corbière y Laforgue, fueron elevados a una posición privilegiada. F. S. Flint, en un artículo publicado en 1912 en *The Poe try Review* (Londres), y Ezra Pound, en otro publicado en 1913 en *Poetry* (Chicago), recomendaban estos nuevos textos franceses. Al margen de los imaginistas, Wilfred Owen vivió varios años en Francia antes de la guerra y tuvo una estrecha relación con Laurent Tailhade, un poeta admirado por Pound y su círculo. El interés de Eliot por los poetas franceses comenzó ya en 1908, cuando aún estudiaba en Harvard. Dos años más tarde estaba en París, leyendo a Claudel y a Gide y asistiendo a las clases de Bergson en el Collège de France.

Con la Exposición Internacional de Arte Moderno, en 1913, las tendencias más radicales en el arte y la literatura francesas llegaron a Nueva York y encontraron su hogar en la galería de Alfred Stieglitz, del 291 de la Quinta Avenida. Muchos de los nombres asociados con los modernistas norteamericanos y europeos se integraron a la conexión París-Nueva York: Joseph Stella, Marsden Hartley, Arthur Dove, Charles Demuth, William Carlos Williams, Man Ray, Alfred Kreymborg, Marius de Zayas, Walter C. Arensberg, Mina Loy, Francis Picabia y Marcel Duchamp. Bajo la influencia del cubismo y el dadaísmo, de Apollinaire y del futurismo de Marinetti, numerosas revistas transmitieron el mensaje del modernismo a los lectores norteamericanos: *291, The Blind Man, Rongwrong, Broom, New York Dada* y *The Little Review*, que nació en Chicago en 1914, vivió en Nueva York desde 1917 hasta 1927 y murió en París en 1929. Basta

con leer la lista de los colaboradores de *The Little Review*, para ver que la poesía francesa había calado hondo en el público norteamericano. Junto a obras de Pound, Eliot, Yeats y Ford Madox Ford, así como la contribución más célebre, el *Ulises* de Joyce, la revista publicaba a Breton, Éluard, Tzara, Péret, Reverdy, Crevel, Aragon y Soupault.

Comenzando con Gertrude Stein, que llegó a París bastante antes de la primera guerra mundial, la historia de los escritores norteamericanos en París durante las décadas de los veinte y los treinta es casi idéntica a la historia de la propia literatura norteamericana. Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, Sherwood Anderson, Djuna Barnes, Kay Boyle, E. E. cummings, Hart Crane, Archibald MacLeish, Malcolm Cowley, John Dos Passos, Katherine Anne Porter, Laura Riding, Thornton Wilder, Williams, Pound, Eliot, Glenway Wescott, Henry Miller, Harry Crosby, Langston Hughes, James T. Farrell, Anaïs Nin, Nathanael West, George Oppen, todos ellos y muchos otros visitaron París o residieron allí. La experiencia de aquellos años ha calado hasta tal punto en la conciencia americana, que la imagen de un joven escritor muerto de hambre, haciendo su aprendizaje en París, se ha convertido en uno de los mitos literarios más perdurables.

Sería absurdo suponer que cada uno de esos escritores recibió una influencia directa de los franceses; pero sería igualmente absurdo creer que fueron a París sólo porque era un sitio donde la vida resultaba barata. En la revista más seria y activa de la época, *transition*, escritores norteamericanos y franceses publicaban unos junto a otros, y la dinámica de este intercambio condujo a lo que probablemente sería el período más fructífero de nuestra litera tura. Por otra parte, el hecho de no haber visitado París no implicaba un desinterés por lo francés. El más francófilo de todos nuestros poetas, Wallace Stevens, nunca pisó Francia.

A partir de los años veinte, los escritores norteamericanos y británicos se dedicaron a traducir a sus colegas franceses, no sólo como ejercicio literario, sino también como un acto de descubrimiento y pasión. Tomemos, por ejemplo, estas palabras del prólogo de John Dos Passos a su traducción de Cendrars en 1930: «… Un joven que comience a leer poesía en 1930 tendrá una sorpresa desagradable al descubrir que este método de unir palabras acaba de pasar, en la vida cotidiana, por un período de virilidad, intensa experimentación y significado… Creo que ha valido la pena traducir al inglés estos poemas informales, personales y cotidianos de Cendrars en beneficio de ese hipotético joven y también para provocar la confusión de los humanistas, señores almidonados en puestos editoriales, recopiladores

de antologías y poetas premiados, escritores de sonetos y lectores de críticas…». O bien T. S. Eliot, en la introducción de su traducción de *Anabase*, de Saint-John Perse, ese mismo año: «Creo que ésta es una obra tan importante como los últimos textos de James Joyce, tan valiosa como *Anna Livia Plurabelle*. Y ésta es, sin duda, una gran alabanza». O bien Kenneth Rexroth, en el prefacio de sus traducciones de Reverdy, en 1967: «De entre todos los poetas en lenguas europeas occidentales, Reverdy ha ejercido una influencia fundamental en mi obra —incomparablemente mayor que la de cualquier inglés o norteamericano—, y he conocido y amado su obra desde niño, cuando leí por primera vez *Les Épaves du ciel*».

Como demuestra la lista de traductores incluida en este libro, muchos de los principales poetas norteamericanos e ingleses contemporáneos han hecho alguna tentativa de traducir del francés, entre ellos, Pound, Williams, Eliot, Stevens, Beckett, MacNeice, Spender, Ashbery, Blackburn, Bly, Kinnell, Levertov, Merwin, Wright, Tomlinson, Wilbur, para mencionar sólo los nombres más populares. Sería difícil imaginar su obra sin la influencia francesa, y sería aún más difícil imaginar la poesía en lengua inglesa sin estos poetas. En cierto modo, ésta es una antología de poetas norteamericanos y británicos tanto como de poesía francesa. Su propósito no es sólo presentar la obra de los poetas franceses en francés, sino la de ofrecer traducciones de esa obra, re-imaginada y re-creada por nuestros propios poetas. Por consiguiente, puede leerse como un capítulo de nuestra propia historia poética.

II

La tradición francesa y la tradición inglesa de esta época están situadas en extremos opuestos. La poesía francesa es más radical, más total. En un sentido absoluto y ejemplar, ha aprovechado la herencia del romanticismo europeo, un romanticismo que comienza con William Blake y románticos alemanes como Novalis, pasando por Baudelaire y los simbolistas, para culminar con la poesía francesa del siglo XX, sobre todo con el surrealismo. Es una poesía donde el mundo se convierte en literatura y el lenguaje se transforma en un doble de ese mundo.

OCTAVIO PAZ

Sin embargo, pese al interés constante por la poesía francesa que los poetas ingleses y norteamericanos han manifestado durante el último siglo, no ha faltado cierto reparo, incluso hostilidad, hacia las prácticas literarias e intelectuales desarrolladas en Francia. Esto es más exacto en el caso de los ingleses que en el de los norteamericanos, pues, a pesar de todo, los norteamericanos mantuvieron una posición institucional poderosamente anglófila. Basta con comparar las tendencias dominantes en filosofía, crítica literaria o narrativa para advertir el enorme abismo que separa las dos culturas.

Muchas de estas diferencias se deben a las disparidades entre las dos lenguas. Aunque el inglés deriva en gran parte del francés, sigue sustentándose firmemente en sus orígenes anglosajones. Pese a la seriedad y densidad de la obra de nuestros mejores poetas (como Milton o Emily Dickinson), que encarna la conciencia del contraste entre la gran intensidad de los anglosajones y el agudo conceptualismo de los franceses/latinos —repetidamente enfrentados—, la poesía francesa suele parecernos casi ingrávida, compuesta apenas por etéreos soplos de lirismo. El francés es necesariamente un medio menos denso que el inglés, aunque esto no quiere decir que sea más frágil. Si la literatura inglesa ha elegido para sí el mundo de lo tangible, de la presencia concreta, de los accidentes de lo explícito, el lenguaje literario francés ha sido siempre un lenguaje de esencias. Mientras que Shakespeare, por ejemplo, nombra más de quinientas variedades de flores en sus obras, Racine se limita a la palabra «flor». El vocabulario del dramaturgo francés se reduce a un total de mil quinientas palabras, mientras que el de Shakespeare se eleva a unas veinticinco mil. Tal como señaló Lytton Strachey, se establece un contraste entre «extensión» y «concentración». Strachey escribió que

«Racine no se proponía producir una obra de arte extraordinaria o compleja, sino perfecta; pretendía que fuera toda materia, sin nada accesorio. Concebía al drama como una obra rápida, inevitable; una acción tomada en su momento crítico, sin redundancias, complicaciones o irrelevancias, por interesantes, sugestivas o hermosas que éstas fueran; directa, intensa, vital y espléndida por su propia fuerza esencial». Más recientemente, el poeta Yves Bonnefoy ha descrito al inglés como un «espejo» y al francés como una «esfera», el primero aristotélico en su aceptación de lo conocido, el segundo platónico en su tendencia a especular con «una realidad diferente, un ámbito distinto».

Samuel Beckett, que ha pasado la mayor parte de su vida escribiendo en ambas lenguas, traduciendo su propia obra del francés al inglés y viceversa, nos ofrece, sin duda, el testimonio más idóneo de las capacidades y limitaciones de los dos idiomas. En una de sus cartas escrita a mediados de la década de los cincuenta, se quejaba de la dificultad que tenía para traducir *Fin de parti* [*Final de partida*] al inglés. La frase en que Clov le dice a Hamm «*Il n'y a plus de roues de bicyclette*» planteaba un problema particular. Beckett sostenía que, en francés, aquella afirmación daba a entender que las ruedas de bicicleta, como categoría, habían dejado de existir, que no había más ruedas de bicicleta en el mundo. El equivalente inglés, sin embargo, «*There are no more bycicle wheels*», significaba simplemente que no había ruedas disponibles, que no podían encontrarlas en el sitio concreto donde estaban. Detrás de esta aparente similitud, se esconde una diferencia fundamental. Así como los esquimales tienen más de veinte palabras para denominar la nieve (un ejemplo citado con frecuencia), lo que significa que perciben la nieve de una forma más compleja y llena de matices que nosotros —literalmente, ven cosas que nosotros no vemos—, los franceses tienen una experiencia vital de su idioma distinta de la que nosotros tenemos del inglés. Esta observación no implica ningún tipo de juicio crítico. Mientras que la mala poesía francesa suele perderse en abstracciones casi automáticas, la mala poesía inglesa y norteamericana tiende a ser prosaica y pesada, sumiéndose en trivialidades e insignificancias. No vale la pena elegir entre ambas mediocridades, pero conviene recordar que un buen poema francés no es necesariamente lo mismo que un buen poema inglés.

Los franceses han tenido su Academia durante más de tres siglos. Es una institución que expresa y ayuda a perpetuar una idea de la literatura mucho más grandiosa que la que podemos concebir en Inglaterra o Estados Unidos. Desde un punto de vista oficial, tiene el efecto de apartar lo literario del ámbito de la vida diaria, mientras que

los escritores ingleses y norteamericanos casi siempre se han sentido más a gusto en el flujo de lo cotidiano. Sin embargo, por paradójico que parezca, como los escritores franceses tienen una tradición establecida contra la cual reaccionar, suelen ser más rebeldes que sus colegas ingleses y norteamericanos. Las presiones de los conformistas han traído como consecuencia una poderosa antitradición, que en muchos sentidos ha llegado a usurpar el papel de la tradición establecida en las tendencias principales de la literatura francesa. Comenzando con Villon y Rabelais, continuando con Rousseau, Baudelaire, Rimbaud, y el culto al *poète maudit*, y luego, en el siglo XX, con Apollinaire, el movimiento dadaísta y el surrealismo, los franceses han atacado sistemática e insolentemente a su propia cultura, sobre todo porque han tenido la seguridad de que esa cultura existía. Las lecciones de esta antitradición están tan arraigadas, que en la actualidad se dan casi por sentadas.

Por el contrario, el gran interés de Pound y Eliot por la poesía francesa (y, en el caso de Pound, también por la poesía de otras lenguas) no puede interpretarse como un ataque a la cultura angloamericana, sino como un esfuerzo por crear una tradición, por fabricar un pasado que de algún modo llenara el vacío de la inexperiencia americana. Era un impulso esencialmente conservador. Con Pound, degeneró en divagaciones fascistas; con Eliot, en devociones anglicanas y en una obsesión por la idea de la cultura. Sin embargo, sería un error establecer una simple dicotomía entre radicalismo y conservadurismo y poner todo lo francés en la primera categoría y todo lo inglés o norteamericano en la segunda. Los elementos más subversivos e innovadores de nuestra literatura han surgido con frecuencia en los momentos menos esperados y han sido ab sorbidos por la cultura en general. Las rimas infantiles, que ocupan un lugar preponderante en la educación de los primeros años de los niños anglófonos, no existen como tales en Francia. Tampoco las grandes obras victorianas de literatura infantil (Lewis Carroll, George Mac Donald) tienen su equivalente en francés. En cuanto a Norteamérica, siempre ha tenido su propio y particular espíritu dadaísta, que ha continuado existiendo como una fuerza natural, sin necesidad de manifiestos o fundamentos teóricos. Las películas de Buster Keaton y W. C. Fields, las sátiras de Ring Lardner y los dibujos de Rube Goldberg pueden competir con la corrosiva extravagancia de cualquier obra francesa de la época. Como Man Ray (un norteamericano nativo) escribió a Tristan Tzara desde Nueva York en 1921, sobre la posibilidad de extender el movimiento dadaísta a Norteamérica: «*Cher* Tzara: el dadaísmo no podría sobrevivir en Nueva York. Todo Nueva York es dadaísta y no toleraría un rival…».

Tampoco deberíamos considerar la poesía francesa del siglo XX como un conveniente ente autónomo. Lejos de ser una unidad global de obras constreñidas a los límites de Francia, la poesía francesa de este siglo es diversa, confusa y contradictoria. No hay casos típicos, sino una verdadera multitud de excepciones. De hecho, muchos de los poetas más originales e influyentes nacieron en otros países o residieron gran parte de sus vidas en el extranjero. Apollinaire nació en Roma, de ascendencia polaca e italiana; Milosz era lituano; Segalen vivió sus años más prolíficos en China; Cendrars nació en Suiza, compuso sus mejores poemas en Nueva York y hasta después de cumplir los cincuenta años apenas pasó el tiempo suficiente en Francia para recoger su correspondencia; Saint-John Perse nació en Guadalupe, trabajó muchos años en Asia como diplomático y vivió casi exclusivamente en Washington D. C. desde 1941 hasta su muerte en 1975; Superville era uruguayo y vivió dividido entre Montevideo y París; Tzara nació en Rumanía y llegó a París gracias a las aventuras del movimiento dadaísta del *cabaret* Voltaire de Zúrich, donde solía jugar al ajedrez con Lenin; Jabès nació en El Cairo y vivió en Egipto hasta los cuarenta y cinco años; Césaire procede de la Martinica; Du Bouchet es en parte norteamericano y fue educado en Amherst y Harvard, y casi todos los poetas jóvenes que aparecen en este libro han pasado largos períodos de sus vidas en Inglaterra o Estados Unidos. La visión estereotipada del poeta francés como una criatura parisiense, como un proveedor xenófobo de valores franceses, no tiene el menor fundamento. Cuanto más conocemos la obra de estos poetas, más difícil resulta generalizar sobre ellos. Lo único que puede decirse de ellos con certeza es que todos escriben en francés.

Una antología, por lo tanto, es una especie de trampa que, pese a ofrecernos los poemas, tiende a obstaculizar nuestro acceso a ellos. Al reunir la obra de tantos poetas en un solo volumen, uno cae en la tentación de considerarlos como grupo, de ahogar sus individualidades en la gran olla de la literatura. Así, incluso antes de leerla, la antología se convierte en una especie de banquete cultural, en una idea superficial y fragmentaria de platos nacionales servidos en bandeja para la consumición popular, como si dijéramos: «Aquí tenéis poesía francesa. Comedla. Os sentará bien». Abordar la poesía de ese modo es totalmente erróneo, pues no nos permite mirar directamente el poema que tenemos en la página; y ésa, después de todo, es la obligación primordial del lector. Uno debe resistirse a la idea de tomar la antología como la última palabra en un tema. No es más que la primera palabra, el umbral que antecede a un territorio nuevo.

III

Al final, uno se cansa

de este viejo mundo.

GUILLAUME APOLLINAIRE

Parece lógico comenzar este libro con Apollinaire. Aunque no es el más antiguo de los poetas incluidos ni el primero en escribir en un lenguaje conscientemente moderno, parece encarnar los ideales estéticos de principios de siglo más que cualquier otro artista de su época. En su poesía, que abarca desde elegantes composiciones líricas amorosas a audaces experimentos, desde rimas a versos libres y poemas «formales», manifiesta una nueva sensibilidad, a un tiempo arraigada a las formas del pasado y entusiastamente cómoda con el mundo de los automóviles, los aviones y el cine. Infatigable promotor de los pintores cubistas, reunió a su alrededor a muchos de los mejores artistas y escritores, y poetas como Jacob, Cendrars y Reverdy formaron parte de su círculo. A menudo, la obra de estos tres escritores, junto a la de Apollinaire, se ha descrito como cubista. Aunque existen grandes diferencias entre ellos, tanto en metodología como en tono, comparten cierto punto de vista, sobre todo en lo que respecta a los fundamentos epistemológicos de sus obras. Simultaneidad, yuxtaposición y un precario sentido de la realidad: los cuatro emplean los mismos recursos, aunque cada uno de ellos lo hace con un objetivo distinto.

Cendrars, más incisivo y voluptuoso que Apollinaire, señaló que «todo lo que me rodea se mueve» y su obra oscila entre las dos ideas implícitas en esta afirmación: por un lado la exaltada disputa de sensaciones en obras como *Diecinueve poemas elásticos*, y por otro, el realismo fotográfico de sus poemas de viaje (originalmente titulados *Kodak*, pero cambiados, por presiones de la compañía del mismo nombre, por *Documentales*), como si cada uno de estos poemas registrara un momento concreto, apenas el tiempo suficiente de apretar el obturador de una cámara. Jacob, cuya obra más perdurable es una colección de poemas en prosa publicada en 1917, *El cubilete de los dados*, intenta crear una comedia antilírica. Su lenguaje irrumpe continuamente en un territorio lúdico (juegos de palabras, parodias, sátiras) y se regodea en desenmascarar las engañosas apariencias. Nada es lo que parece, todo está sujeto al cambio y la metamorfosis

ocurre siempre de forma inesperada, con vertiginosa rapidez.

Reverdy, por el contrario, se basa en muchos de estos principios, pero con objetivos mucho más oscuros. En su caso, la acumulación de fragmentos se sintetiza en un en foque totalmente nuevo de la imagen poética. «La imagen es pura creación de la mente», escribió Reverdy en 1918. «No puede nacer de una comparación, sino de la yuxtaposición de dos realidades más o menos distantes. Cuanto más distante y verdadera sea la relación entre las dos realidades yuxtapuestas, más fuerte será la imagen, mayor su poder emocional y realismo poético». Los extraños paisajes de Reverdy, que combinan una intensa introspección con una proliferación de datos sensoriales, revelan signos de una continua búsqueda por una totalidad imposible. Pese a su efecto casi místico, sus poemas están arraigados en las minucias del mundo cotidiano; en su ritmo sereno, a veces monótono, el poeta parece desvanecerse, desaparecer en el mundo encantado que él mismo ha creado. El resultado es al mismo tiempo hermoso e inquietante, como si Reverdy hubiera vaciado el territorio del poema para permitir que el lector lo habitara.

Los poemas en prosa de Fargue, cuya obra es anterior a la de los demás poetas de esta antología, suelen crear una atmósfera similar. Fargue es el poeta moderno por excelencia de París, y la mitad de sus poemas están dedicados a esta ciudad. En sus delicadas figuras líricas de memoria y percepción, que evocan a sus predecesores simbolistas, se unen una escrupulosa atención al detalle con una rigurosa subjetividad que transforma la ciudad en un inmenso paisaje interior. El poema de testimonio es al mismo tiempo un poema de remembranza, como si en el acto solitario de ver, el mundo volviera a reflejarse en su fuente solitaria y entonces, una vez más, se revelara al exterior en forma de visión. Con Larbaud, un amigo íntimo de Fargue, también encontramos algunos indicios de la estética de fines del siglo XIX. A. O. Barnabooth, el supuesto autor del mejor libro de poemas de Larbaud (en la primera edición de 1908 el nombre de Larbaud fue intencionalmente borrado de la cubierta), es un rico sudamericano de veinticuatro años, ciudadano naturalizado de Nueva York, huérfano, trotamundos, un joven hipersensible y melancólico, una versión más compasiva y humorística del tradicional héroe-dandi. Como Larbaud explicó más tarde, pretendía inventar un poeta «sensible a la diversidad de razas, pueblos y países; que pudiera encontrar lo exótico en todas partes…; ingenioso e “internacional”, en una palabra, alguien capaz de escribir como Whitman, pero en una vena jocosa, y de ofrecer ese tono de irresponsabilidad gracioso y divertido del que carece Whitman». Como en los poemas de Apollinaire y Cendrars,

Larbaud-Barnabooth expresa un entusiasmo casi eufórico por los viajes: «por primera vez experimenté el placer de vivir en un compartimiento del Nord-Express…». André Gide escribió, refiriéndose a Barnabooth: «Amo su atolondramiento, su cinismo, su glotonería. Estos poemas, fechados aquí y allí, en todas partes, provocan tanta sed como la lectura de una lista de vinos… En este libro en particular, cada imagen de una sensación, por exacta o dudosa que sea, se convierte en válida por la rapidez con que es reemplazada».

La obra de Saint-John Perse también guarda una evidente similitud con la de Whitman, tanto por la naturaleza de sus estrofas como por la fuerza vibrante y acumulativa de sus largas expresiones sintácticas. Si en cierto sentido Larbaud domestica a Whitman, Saint-John Perse lo conduce más allá del universalismo, en la búsqueda de grandes armonías cósmicas. Dentro de su campo de acción, la voz del poeta resulta mítica, como si, en su atronadora y majestuosa retórica, hubiera nacido con el solo propósito de conquistar el mundo. A diferencia de la mayoría de los poetas de su generación, que hicieron las paces con la temporalidad y usaron la idea de lo efímero como premisa de su obra, los poemas de Saint-John Perse vibran con una necesidad casi platónica de buscar lo eterno. En este sentido, Milosz también se aparta de sus con temporáneos. Estudioso de las teorías de los místicos y los alquimistas, Milosz une el catolicismo y el cabalismo con lo que Kenneth Rexroth ha descrito como un «sensualismo apocalíptico» y su obra se inspira en gran medida en la concepción numerológica de los nombres, la transposición de letras, combinaciones anagramáticas y acronímicas y otras prácticas lingüísticas relacionadas con el ocultismo. Sin embargo, como en los textos de Yeats, los poemas en sí trascienden las restricciones de sus fuentes, revelando, como ha señalado John Peck, «una obsesiva gama de sentimientos, en la cual la melancolía personal es también melancolía por una era crepuscular, ese largo período antes de la primera luz, “cuando las sombras se descomponen”».

Segalen es otro poeta que se resiste a cualquier clasificación. Al igual que Larbaud, que escribió poemas a través de un personaje ficticio, o como Pound, cuyas traducciones se cuentan curiosamente entre sus mejores y más personales obras, Segalen fue más allá en este impulso introspectivo, y se ocultó tras la máscara de otra cultura. Los poemas incluidos en *Stèles* no son traducciones ni imitaciones, sino poemas franceses escritos por un poeta francés *como si fuera chino*. Segalen no intenta engañar al lector; en ningún momento niega que los poemas sean originales. Lo que a primera vista parecería una especie de exotismo literario, luego aparece como una poesía de gran

interés universal. Al liberarse de las limitaciones de su propia cultura y apartarse de su propio momento histórico, Segalen logra explorar un territorio mucho más amplio; descubrir, en cierto sentido, su personalidad de poeta.

El caso de Jouve es igualmente extraño. Seguidor del simbolismo en su juventud, Jouve publicó varios libros de poesía entre 1912 y 1923. Lo que en 1924 describió como una «crisis moral, espiritual y estética» lo condujo a una ruptura con su obra anterior, prohibiendo que volviera a publicarse. Durante los cuarenta años siguientes, creó una obra prolífica (sus poesías completas superan las mil páginas). Con un enfoque profundamente cristiano, Jouve se preocupa fundamentalmente por el tema de la sexualidad, en su doble cariz de transgresión y fuerza creativa —«el hermoso poder del erotismo humano»— y su poesía es la primera en Francia que recurre a los métodos del psicoanálisis freudiano. Es una poesía sin precedentes y sin sucesores. Aunque su obra permaneció olvidada durante el período dominado por el surrealismo —lo que significó que el reconocimiento de los logros de Jouve se retrasaran casi una generación—, ahora es considerado uno de los poetas más importantes de la primera mitad del siglo.

Supervielle también recibió la influencia de los simbolistas durante su juventud y quizá sea el más lírico de todos los poetas de su generación. Poeta del espacio, del mundo natural, Supervielle escribe desde una posición de suprema inocencia. «Soñar es olvidar la materialidad del propio cuerpo», escribió en 1951, «y confundir hasta cierto punto el mundo exterior con el interior […] A la gente suele sorprenderle que me maraville ante el mundo. Esto se debe tanto a mi insistencia en soñar como a mi mala memoria. Ambas cosas me llevan de sorpresa en sorpresa y me obligan a asombrarme de todo».

Este sentido del asombro puede ser la mejor forma de describir la obra de estos primeros once poetas, todos los cuales comenzaron a escribir antes de la primera guerra mundial. Los poetas de la generación siguiente, sin embargo, que llegaron a la mayoría de edad durante la propia guerra, no tuvieron la oportunidad de gozar de ese inocente optimismo. La guerra no fue simplemente un conflicto entre ejércitos, sino una profunda crisis de valores que transformó la conciencia europea, y los poetas más jóvenes, aunque habían asimilado las lecciones de Apollinaire y sus contemporáneos, se vieron obligados a responder a esta crisis por medios sin precedentes. Hugo Ball, uno de los fundadores del dadaísmo, escribió en su diario en 1917: «Una cultura de mil años se desintegra. No existen pilares, puntales ni cimientos, todos han sido derrumbados […] El significado

del mundo ha desaparecido».

El movimiento dadaísta, que se inició en Zúrich en 1916, fue la respuesta más radical a este desmoronamiento espiritual. Enfrentados a una cultura desacreditada, los dadaístas desafiaron todas sus ideas preconcebidas y ridiculizaron todas sus creencias. Como artistas, atacaron la idea misma del arte, transformando su furia en una especie de duda subversiva, llena de humor sarcástico y premeditada contradicción. «Los verdaderos dadaístas están en contra del dadaísmo», escribió Tzara en uno de sus manifiestos. La cuestión era no aceptar nada por su valor aparente ni tomar nada demasiado en serio, ni siquiera a sí mismos. Las ironías socráticas de las obras de Marcel Duchamp constituyen, quizá, la mejor expresión de esta actitud. En el ámbito de la poesía, Tzara no fue menos audaz o rebelde. Ésta es la receta para un poema dadaísta: «Coja un periódico. Coja unas tijeras. Elija un artículo del largo que desea para el poema. Recorte el artículo. Luego corte con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y póngalas en una bolsa. Agite con suavidad. Después extraiga los recortes de la bolsa uno a uno y cópielos rigurosamente en el orden en que los sacó. El poema se parecerá a usted. Ya lo tiene; será usted un escritor infinitamente original, con una fascinante sensibilidad, que desafiará la comprensión de la gente vulgar». Si bien ésta es la poesía del azar, no debe ser confundida con la estética de una composición aleatoria. El método propuesto por Tzara es un asalto a la santidad de la Poesía, y no intenta elevarse a la posición de un ideal artístico. Su función es puramente negativa. Estamos ante la más temprana encarnación del antiarte, la «antifilosofía de las acrobacias espontáneas».

Tzara se mudó a París en 1919 e introdujo el dadaísmo en los círculos artísticos franceses. Breton, Aragon, Éluard y Soupault participaron en este movimiento, que, como era inevitable, duró apenas unos años. Un arte de total negación no puede sobrevivir, pues, a la larga, sus ansias de destrucción acabarán con él mismo. Sin embargo, el surrealismo fue posible gracias a su inspiración en las ideas y posturas del dadaísmo. En 1924, Breton escribió en su primer manifiesto: «El surrealismo es puro automatismo psíquico, cuya intención es expresar verbal mente, a través de la escritura o de otros medios, el proceso verdadero del pensamiento y del dictado de pensamientos, en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación moral o estética. El surrealismo se basa en la fe en la realidad superior de ciertas formas de asociación previamente desdeñadas; en la omnipresencia del sueño y en el juego indiferente del pensamiento».

Al igual que el dadaísmo, el surrealismo no se presentó a sí mismo como un movimiento estético. Equiparando la llamada de Rimbaud a cambiar la vida con la arenga de Marx a cambiar el mundo, los surrealistas pretendieron empujar a la poesía, en palabras de Walter Benjamin, «más allá de los últimos confines de la posibilidad». Era un intento por desmitificar el arte, por borrar las distinciones entre el arte y la vida y usar los métodos artísticos para explorar las posibilidades de la libertad humana. Para expresarlo en una nueva cita de Benjamin, tomada de su profético ensayo sobre los surrealistas publicado en 1929: «Desde Bakunin, Europa ha carecido de un concepto radical de la libertad. Los surrealistas tienen uno. Son los primeros en destruir el ideal liberal-moral-humanista de la libertad, porque están convencidos de que la libertad, que en este mundo sólo puede comprarse con los más duros sacrificios, debe ser disfrutada sin restricciones, en toda su plenitud, sin ningún tipo de cálculo programático, todo el tiempo que dure».

Por esta razón, el surrealismo tuvo una relación estrecha con la política de la revolución (una de sus revistas llegó a llamarse *El surrealismo al servicio de la revolución*), coqueteó con el Partido Comunista y simpatizó con el Frente Popular, aunque siempre se negó a perder su identidad convirtiéndose en un movimiento puramente político. La historia del surrealismo está marcada por disputas constantes sobre sus principios, en las que Breton sostenía una posición intermedia entre los grupos activistas y los estetas, aunque a menudo debía cambiar de postura para mantener un programa coherente para el surrealismo. De todos los poetas asociados al movimiento, sólo Péret permaneció fiel a Breton hasta el final. Soupault, contrario por naturaleza a la idea de movimientos literarios, perdió interés en 1927. Tanto Artaud como Desnos fueron expulsados en 1929, Artaud por oponerse al interés del surrealismo en política y Desnos por su supuesta traición a la integridad al trabajar como periodista. Aragon, Tzara y Éluard se afiliaron al Partido Comunista en la década de los treinta. Queneau y Prévert se separaron amistosamente después de una breve asociación. Daunal, cuya obra era considerada próxima a las ideas del surrealismo por el propio Breton, declinó la invitación de unirse al grupo. Char, diez o doce años más joven que la mayoría de los primeros miembros, se unió al movimiento en sus principios, pero más tarde rompió con él y escribió lo mejor de su obra durante y después de la guerra. La relación de Ponge con el surrealismo fue periférica y Michaux, en cierto sentido el más surrealista de los poetas franceses, nunca tuvo nada que ver con el movimiento.

Esta misma confusión se plantea cuando uno examina la obra

de estos poetas. Si el principio implícito de la composición surrealista es el «puro automatismo psíquico», sólo Péret parece haberlo respetado rigurosamente al escribir sus poemas. Resulta interesante comprobar que su obra es la menos trascendente de las de todos los surrealistas; destacable más por su efecto cómico que por revelar la «belleza convulsiva» que Breton concebía como el objetivo de la literatura surrealista. Incluso en la poesía de Breton, con cambios abruptos y asociaciones inesperadas, existe una corriente retórica implícita y coherente que hace que los poemas se enlacen como productos de un minucioso razonamiento. En el caso de Tzara, el automatismo también cumple la función de recurso retórico. Es un medio de descubrimiento, no un fin en sí mismo. En sus mejores obras —en especial en el largo y polifacético *El hombre aproximado*—, un torrente de imágenes se organiza en un argumento casi sistemático mediante la repetición y la variación, desplegándose en forma de composición musical.

Soupault, por otra parte, es sin duda un artesano consciente. Su poesía, pese a sus limitaciones, demuestra un encanto y una humildad de las que otros surrealistas carecen. Es un poeta intimista y patético, que a veces evoca extrañamente a Verlaine, y aunque sus poemas no despiertan la fascinación de los de Tzara o Breton, son más accesibles y directos, más puramente líricos. Del mismo modo, Desnos es un poeta de lenguaje sencillo, cuya obra a menudo logra una sorprendente intensidad lírica. Su producción abarca desde sus primeros experimentos con el lenguaje (diestros y a menudo asombrosos juegos de palabras) a poemas de amor de rima libre y enorme intensidad o largos poemas narrativos y obras de formas tradicionales. En un ensayo publicado un año antes de su muerte, Desnos describió su obra como un intento por «fundir el lenguaje popular, incluso el más coloquial, con una atmósfera inexpresable; con un uso vital de imágenes, como para anexionarnos aquellos dominios que […] siguen siendo incompatibles con esa perversa, pestilente dignidad poética que rezuma indefinidamente de las lenguas…».

Con Éluard, supuestamente el mejor poeta surrealista, el poema de amor adquiere un valor metafísico. Su lenguaje, tan límpido como el de Ronsard, está construido en estructuras sintácticas de extrema simplicidad. Éluard usa la idea del amor en su trabajo para reflejar el propio proceso poético, tanto para evadirse del mundo como para comprenderlo. Es esa parte irracional del hombre la que une lo interior con lo exterior, enraizado en la materia física y sin embargo trascendental, creando ese espacio exclusivamente humano donde el hombre puede descubrir su libertad. Estos mismos temas están presentes en la obra posterior de Éluard, en particular en los

poemas escritos durante la ocupación alemana, en que la noción de libertad se desplaza del ámbito de lo individual al de un pueblo entero.

Mientras la obra de Éluard puede leerse como un todo con continuidad, la trayectoria de Aragon se divide en dos períodos claros. El más militante y provocador de los dadaístas franceses también desempeñó un papel preponderante en el desarrollo del surrealismo y, después de Breton, fue el teórico más activo del grupo. Atacado por Breton a principios de la década de los treinta por el creciente tono panfletario de su poesía, Aragon se separó del movimiento y se unió al Partido Comunista. No volvió a escribir poesía hasta después de la guerra y entonces lo hizo en un estilo completamente diferente. Obtuvo la fama en su país con los poemas de la resistencia, notables por su fuerza y elocuencia, pero muy tradicionales en su forma, compuestos en su mayor parte en versos alejandrinos y estrofas con rima.

Aunque Artaud fue uno de los primeros miembros del movimiento surrealista (durante un tiempo llegó a dirigir el Bureau Central de Investigaciones Surrealistas), y durante ese período escribió algunas de sus obras más importantes, es un escritor tan alejado de las normas tradicionales de la literatura que es inútil intentar clasificar su obra dentro de cualquier categoría. En realidad, Artaud no es un poeta propiamente dicho, y sin embargo ha ejercido más influencia en los poetas que le sucedieron que cualquier otro escritor de su generación. «Cuando otros presentan sus obras», escribió, «yo afirmo que no hago otra cosa que mostrar mi mente». Su propósito como escritor nunca fue el de crear objetos estéticos —obras que pudieran separarse de su creador—, sino señalar el estado de lucha física y mental, donde «las palabras se pudren en la llamada inconsciente del cerebro». Para Artaud, no hay una división entre la vida y la escritura; la vida no como biografía, sino tal como es vivida en la intimidad del cuerpo, en la sangre que corre por nuestras venas. En ese sentido, Artaud podría ser un poeta primitivo, pues su obra describe el proceso del pensamiento y el sentimiento antes de la llegada del lenguaje, antes de la posibilidad del habla. Es al mismo tiempo un grito de sufrimiento y un desafío a todas nuestras ideas preconcebidas sobre la finalidad de la literatura.

Ponge también ocupa un lugar especial entre los escritores de su generación, aunque de una forma muy distinta a la de Artaud. Es un escritor de elevados valores clásicos, y su obra —casi toda escrita en prosa— es prístina en su claridad, muy sensible a los matices y a los orígenes etimológicos del lenguaje, que Ponge ha descrito como la

«densidad semántica» del lenguaje. Ponge inventa una nueva forma de escribir, una poesía del objeto que es al mismo tiempo un método de contemplación. Llena de descripciones minuciosamente detalladas, imbuidas de un refinado humor irónico, su obra se desarrolla como si el objeto analizado no existiera en forma de palabra. Por consiguiente, la función primordial de un poeta es el acto de ver como si nadie hubiera visto el objeto antes, para que éste tenga «la fortuna de nacer en las palabras».

Como Ponge, que a menudo se ha resistido a la insistencia de los críticos en clasificarlo como poeta, Michaux es un escritor cuya obra trasciende las limitaciones de un género. Sus textos, que oscilan libremente entre prosa y verso, tienen un aire espontáneo, casi fortuito, que los sitúa más allá de las pretensiones y trivialidades del arte ilustre. Jamás un escritor francés ha dado tanta rienda suelta a su imaginación. Sus mejores obras están ambientadas en países imaginarios y pueden leerse como un extraño tipo de antropología de los estados interiores. Aunque a menudo ha sido comparado con Kafka, Michaux no se asemeja tanto al Kafka de las novelas y los cuentos, como al de los cuadernos y las parábolas. Como Artaud, Michaux escribe con una especie de urgencia, como si en el acto creativo se ocultaran una necesidad y un riesgo personal. Como escribió al principio de su carrera, refiriéndose a su poesía: «Yo escribo para mí mismo y en un estado de arrobamiento: a) a veces para liberarme de la insoportable tensión o por una sensación de desamparo no menos dolorosa; b) a veces para un compañero imaginario, para una especie de *alter ego* a quien honestamente deseo mantener informado sobre una extraordinaria transición en mí o en el mundo, que yo, habitualmente olvidadizo, alguna vez creí redescubrir en, por así decirlo, su virginidad; c) deliberadamente, para sacudir todo lo petrificado y establecido, para inventar […] Los lectores me preocupan. Escribo, si os place, para el lector desconocido».

El enfoque de Daumal es igualmente independiente. Serio estudioso de las religiones orientales, sus poemas reflejan una obsesión por el abismo entre la vida física y la espiritual. «El absurdo es la forma más pura y elemental de la existencia metafísica», escribió, y en su obra densa y visionaria los espejismos de las apariencias se desmoronan sólo para convertirse en nuevos espejismos. «Los poemas revelan una obsesión por la […] conciencia de una muerte inminente», ha señalado Michael Benedikt, «vista como el “doble” perdido hace mucho tiempo; y también por una personificación de la muerte como una especie de madre siniestra, un ser exigente, ávido por encontrar seres a quienes extinguir, aunque sólo para imponerles, perversamente, la carga de una nueva metamorfosis».

Daumal es considerado uno de los principales precursores del «Colegio de Patafísicos», una sociedad literaria ficticia y secreta, inspirada por Alfred Jarry, que incluía entre sus miembros a Queneau y a Prévert. El humor es el motor de la obra de estos dos poetas. En el caso de Queneau, se trata de un humor lingüístico, basado en complejos juegos de palabras, parodias, fingida estupidez y el empleo de una jerga coloquial. En su famosa obra en prosa *Ejercicios de estilo*, publicada en 1947, se ofrecen noventa y nueve versiones de un mismo hecho mundano, cada una de ellas escrita en un estilo distinto y presentada desde un punto de vista diferente. Al referirse a Queneau, en *El grado cero de la escritura*, Roland Barthes describió este estilo como «escritura blanca», en que la literatura, por primera vez, se convierte abiertamente en un problema de lenguaje. Si Queneau es un poeta intelectual, Prévert, que también permanece fiel a las pautas del lenguaje coloquial, es un poeta popular, o incluso un poeta populista. Ningún escritor ha tenido un público mayor en Francia desde la segunda guerra mundial y muchas de las obras de Prévert se han convertido en exitosas canciones. Anticlerical, antimilitarista, políticamente rebelde y defensor de una forma sentimentalista de amor entre el hombre y la mujer, Prévert encarna una afortunada unión entre la poesía y la cultura de masas, y más allá del encanto de su obra, es un valioso testimonio del gusto popular francés.

Aunque el surrealismo continúa vivo como movimiento literario, su período de mayor influencia e importancia literaria acabó con la segunda guerra mundial. Césaire se destaca como el escritor más notable de la segunda generación de surrealistas, la de los poetas que se inspiraron en los métodos del movimiento. Césaire, nativo de la Martinica, fue uno de los primeros escritores negros reconocidos en Francia, fundador del movimiento de la *negritude* —que defiende la originalidad y dignidad de la cultura y la identidad de los negros—, y protegido de Breton, que descubrió su obra a finales de la década de los años treinta. Como ha escrito el poeta sudafricano Mazisi Kunene refiriéndose a Césaire: «Para él, el surrealismo era un instrumento lógico con el cual destruir las formas restrictivas del lenguaje que santificaba los valores burgueses racionalistas. La ruptura de las pautas del lenguaje coincidía con su propio deseo de acabar con el colonialismo y con todas las formas de opresión». La poesía de Césaire encarna, de un modo tal vez mucho más vital que la de los surrealistas franceses, la doble aspiración de una revolución política y estética, ambas inseparablemente unidas.

Sin embargo, para muchos de los poetas que comenzaron a escribir en la década de los años treinta, el surrealismo constituyó una verdadera tentación. Follain, por ejemplo, cuya obra resulta muy

atractiva para el público norteamericano (ha merecido mayor número de traducciones que cualquiera de los otros poetas recientes franceses), es un poeta de lo cotidiano, y en sus textos breves y exquisitamente elaborados, encontramos un análisis del objeto tan serio y audaz como el de Ponge. Follain es sobre todo un poeta de la memoria («En los campos / de su eterna infancia / vaga el poeta / deseando no olvidar nada»), y sus evocaciones del mundo visto a través de los ojos de un niño encierran una cualidad trémula y epifánica de verdad psicológica. En Guillevic encontramos una forma similar de realismo y la misma atención al detalle superficial. Con una visión materialista del mundo y métodos nada retóricos, Guillevic ha creado un mundo de objetos, pero donde los objetos resultan problemáticos, conforman una realidad no explícita, por la que es necesario luchar. Frénaud, por otra parte, aunque asociado a menudo con Follain y Guillevic, es un poeta mucho más romántico que sus dos contemporáneos. Con su lenguaje efusivo y sus preocupaciones metafísicas, con frecuencia ha sido comparado con los existencialistas por su insistencia en que el mundo es una creación del hombre. Sin ninguna fe en la realidad (*El paraíso no existe*, dice el título de una de sus compilaciones), la fuerza de la obra de Frénaud no reside en el reconocimiento del absurdo sino en su intento de encontrar una base de valores positivos dentro de ese absurdo.

Si la primera guerra mundial constituyó un hecho crucial para la poesía de la década de los años treinta, la influencia de la segunda guerra mundial en la poesía escrita en Francia durante las décadas de los cuarenta y cincuenta no fue menos decisiva. La derrota militar de 1940 y la ocupación nazi figuran entre los momentos más sórdidos de la historia francesa. El país había sido devastado tanto en el plano económico como en el emocional. En medio de este desorden, la poesía madura de René Char surgió como una revelación. Aforística, fragmentaria, estrechamente vinculada al pensamiento de Heráclito y los presocráticos, la poesía de Char es a la vez una proclamación lírica de correspondencias naturales y una reflexión sobre el propio proceso poético. Inspirada en un paisaje austero (casi siempre el de la Provenza natal de Char) y elaborada en un lenguaje crudo, es una poesía que no intenta documentar o evocar sentimientos, sino reflejar la continua lucha de las palabras por arraigarse en el mundo. Char escribe desde una postura de profundo compromiso existencial (fue un importante jefe de campaña en la resistencia) y su obra está llena de alusiones a nuevos comienzos, imbuida de la necesidad de rescatar a la vida de las ruinas.

Los mejores poetas de la generación de la posguerra comparten las mismas preocupaciones. Bonnefoy, Du Bouchet, Jaccottet, Giroux y

Dupin, todos nacidos a intervalos de cuatro años entre sí, manifiestan en su obra un prudente hermetismo que se caracteriza por una gama de imágenes voluntariamente reducida, gran inventiva sintáctica y una negativa a plantear interrogantes que no sean esenciales. Bonnefoy, el más clásico y con mayor orientación filosófica de los cinco, se ha preocupado de rastrear en su obra la realidad que ronda «el abismo de las apariencias ocultas». «La poesía no se interesa por la forma del mundo», señaló una vez, «sino por el mundo en que se convertirá este universo. La poesía habla sólo de presencias… o de ausencias». Du Bouchet, por el contrario, es un poeta que rehúye cualquier forma de abstracción. Su obra, quizá la aventura más radical de la poesía francesa reciente, se basa en un minucioso interés por los detalles fenomenológicos. Libre de metáforas, casi carente de imágenes y concebida en un lenguaje de concisión brusca y paratáxica, sus poemas se mueven en un paisaje casi estéril, un «yo» parlante en la búsqueda constante de sí mismo. Una página de Du Bouchet constituye un espejo de su viaje, siempre dominada por el espacio en blanco, como si las pocas palabras presentes emergieran de un silencio que inevitablemente volverá a reclamarlas.

De todos estos poetas, Dupin es sin duda el de mayor riqueza verbal. Sucintamente contenidos, enunciados en imágenes que bullen con oculta violencia, sus poemas resultan deslumbrantes tanto por su energía como por su angustia. En un poema titulado «Líquenes», escribe: «cada mazorca de maíz, cada gota de sangre habla su lenguaje y sigue su camino. La antorcha que alumbra el abismo, que lo cierra, es también un abismo». Jaccottet y Giroux son mucho más sutiles. Los breves poemas de Jaccottet inspirados en la naturaleza, que en cierto modo responden a la estética del imaginismo, rezuman una calma oriental que en cualquier momento puede estallar en el resplandor de una epifanía. Como escribió Jaccottet, «para los que vivimos rodeados de esquemas y máscaras intelectuales, ahogándonos en la prisión que nos han erigido, el ojo del poeta es el ariete que derriba los muros y nos devuelve, aunque sólo sea por un instante, la realidad, y con ella *una posibilidad de vida*». Giroux, un poeta de gran talento lírico, murió prematuramente en 1973 y publicó un solo libro en toda su vida. Los poemas breves de ese volumen son obras serenas y profundamente reflexivas sobre la realidad poética, exploraciones del espacio existente entre el mundo y las palabras, y han ejercido una gran influencia en muchos poetas jóvenes.

Sin embargo, este hermetismo no está presente en la obra de todos los poetas de la posguerra. Dadelsen, por ejemplo, es un poeta expansivo, monológico y heterogéneo, que recurre con frecuencia al lenguaje coloquial. En lo que va de siglo, ha habido muchos poetas

católicos en Francia (La Tour du Pin, Emmanuel, Jean-Claude Renard y Mambrino son ejemplos recientes), pero pese a ser el menos conocido, quizá sea Dadelsen quien, en su atormentada búsqueda de Dios, mejor representa los límites y peligros de la conciencia religiosa. Marteau, por otro lado, toma muchas imágenes de los mitos, y aunque sus preocupaciones a menudo coinciden con las de Bonnefoy y Dupin, por ejemplo, su obra es menos introspectiva que la de ellos y no insiste tanto en las luchas y paradojas de la expresión como en revelar la presencia de las fuerzas arquetípicas del mundo.

Los libros de Jabès son los más destacables de los publicados a comienzos de la década de los sesenta. Después de 1963, cuando apareció *El libro de las preguntas*, Jabès publicó obras notables, que han merecido comentarios como los de Jacques Derrida de que «en los últimos diez años no se ha escrito nada en Francia que no tenga un precedente en alguno de los textos de Jabès». Jabès, un judío egipcio que publicó varios libros de poesía en los años cuarenta y cincuenta, se ha revelado como un excelente escritor con su obra más reciente, escrita en Francia después de su expulsión de El Cairo durante la crisis de Suez. Resulta casi imposible definir sus libros. Sin ser novelas ni poesía, ni ensayos ni obras dramáticas, constituyen una combinación de todos estos géneros, un mosaico de fragmentos, aforismos, diálogos, canciones y comentarios que giran indefinidamente alrededor de la cuestión fundamental planteada en cada libro: cómo decir aquello que no puede decirse. Se trata del holocausto judío, pero también de una cuestión literaria. A través de un sorprendente salto de la imaginación, Jabès trata ambos temas como si fueran uno solo: «He hablado de la dificultad de ser judío, que es la misma dificultad de escribir; pues el judaísmo y el acto de escribir implican la misma espera, la misma esperanza, el mismo desgaste».

Esta determinación de conducir la poesía a un territorio inexplorado, de quebrantar las distinciones establecidas entre prosa y verso, es quizá la característica más sorprendente de la generación de poetas jóvenes actuales. En el caso de Deguy, por ejemplo, la poesía surge de cualquier cosa, se inspira en una amplia gama de materiales: desde el lenguaje técnico de la ciencia y las abstracciones filosóficas hasta las complejas construcciones lingüísticas. En Roubaud, la búsqueda de formas nuevas ha engendrado libros de estructuras intrincadas (uno de sus volúmenes, *Ó*, se basa en las permutaciones del juego japonés del go) y estas formas inventadas son aprovechadas con gran destreza, no como fines en sí mismos sino como medios para ordenar los fragmentos que las componen, de situar las diversas partes en un contexto más amplio y conferirles una coherencia que no tendrían por sí solas.

Pleynet y Roche, dos poetas estrechamente ligados a la conocida revista *Tel Quel*, han llevado la idea de antipoesía a una posición de extrema combatividad. La joco-Pleynet, publicada en 1964, es un buen ejemplo de esta actitud: I. UNO NO PUEDE SABER CÓMO ESCRIBIR SIN SABER POR QUÉ LO HACE. II. EL AUTOR DE ESTA ARS POETICA NO SABE CÓMO ESCRIBIR, PERO LO HACE. III. LA PREGUNTA DE «CÓMO ESCRIBIR» RESPONDE A LA DE «POR QUÉ ESCRIBIR» Y A LA DE «QUÉ ES ESCRIBIR». El enfoque de Roche se opone aún más a las ideas convencionales de la literatura. «La poesía es inadmisible», ha escrito. Y en otra parte: «… la lógica de la literatura moderna exige que uno fomente con energía la agonía de (esta) obsoleta ideología simbolista. Escribir sólo puede simbolizar lo que realmente es según el papel que desempeña, en su "sociedad", dentro del contexto de su uso. Debe limitarse a eso».

Esto no significa, sin embargo, que no continúen escribiéndose breves poemas líricos en Francia. Delahaye y Denis, sin haber cumplido aún los cuarenta años, han creado obras importantes en este estilo más familiar, explotando un paisaje que ya había sido delineado por Du Bouchet y Dupin. Por otra parte, muchos poetas jóvenes, después de asimilar y transmutar las cuestiones planteadas por sus predecesores, están creando un tipo de obra al mismo tiempo original y exigente en su insistencia sobre la textualidad de la palabra escrita. Aunque existen diferencias significativas entre Albiach, Royet-Journoud, Daive, Hocquard y Veinstein, todos comparten el mismo punto de vista en un aspecto fundamental de su obra. Su medio como escritores no es el poema individual ni las secuencias de poemas, sino el libro. Tal como Royet-Journoud señaló en una entrevista reciente: «Mis libros consisten en un solo texto, cuyo género no puede definirse… Yo escribo un *libro* y creo que la idea de género oscurece el libro como tal». Esto es igualmente válido en la apasionada obra psicoerótica de Daive, en los graciosos e irónicos recuerdos de Hocquard y en los teatros minimalistas del proceso creativo de Veinstein, así como en las obsesivas «novelas policíacas» del lenguaje de Royet-Journoud. Este tipo de composición puede encontrarse en el *Etat*, de Albiach, aparecido en 1971, sin duda la mejor obra publicada hasta el momento por esta generación de jóvenes. Como ha escrito Keith Waldrop: «El poema —una pieza única— no se desarrolla en imágenes […] o a través de una trama […] El argumento, si existe, puede incluir las siguientes propuestas: 1) el lenguaje cotidiano depende de la lógica, pero 2) en ficción, no es necesario que una palabra de terminada siga a cualquier otra, de modo que 3) al menos es posible imaginar una elección libre, una sintaxis generada por el deseo. *Etat* es la "épica" […] de ese acto imagina rio. Establecer

semejante argumento […] implicaría renunciar al proyecto entero. Pero no se presenta una serie de emociones […] el poema se compone con cuidado; y si bien Anne-Marie Albiach rechaza la racionalidad, escribe con gran inteligencia…».

IV

… con la convicción de que, en definitiva, traducir es una locura.

MAURICE BLANCHOT

Cuando me embarqué en el proyecto de editar esta antología, un amigo me dio un valioso consejo. Jonathan Griffin, que fue agregado cultural de la embajada británica en París después de la guerra y ha traducido varios libros de De Gaulle así como a varios poetas, desde Rimbaud a Pessoa, ha vivido lo suficiente para saber más que yo de estas cosas. Las antologías, según me dijo, tienen dos tipos de lectores: los críticos, que juzgan la obra por lo que *no* se ha incluido en ella, y los lectores comunes, que la leen por lo que contiene. Me recomendó tener presente sobre todo a este segundo grupo. Los críticos, después de todo, tienen la función de criticar y de todos modos ya están familiarizados con el material. Lo importante es recordar que la mayoría de la gente leerá a estos poetas por primera vez. Ellos son los que se beneficiarán más de la antología.

Durante los dos años que me ha llevado organizar este libro, a menudo he recordado estas palabras. Sin embargo, con frecuencia me ha resultado difícil tenerlas en cuenta, pues yo mismo soy demasiado consciente de lo que no he incluido en esta antología. Mi proyecto original era presentar un testimonio de la obra de al menos cien poetas. Tenía intenciones de mostrar algunos textos extravagantes, además de otros más convencionales, incluir ejemplos de poesía concreta y sonora, varios poemas colectivos y ofrecer diversas traducciones cuando existiera más de una versión correcta de un poema. A medida que progresaba en mi trabajo, me di cuenta de que era una empresa imposible. Me enfrentaba a la desgraciada tarea de introducir un elefante en la jaula de un zorro. De mala gana, cambié mi enfoque del libro. Entre ofrecer fragmentos de poemas de muchos poetas u obras importantes de un grupo reducido, era obvio que la segunda opción resultaba más inteligente y coherente. En lugar de imaginar todo lo que me habría gustado ver en la antología, intenté pensar en lo que sería inconcebible *no* incluir. De ese modo, reduje gradualmente la lista a cuarenta y ocho. Fueron decisiones difíciles para mí y aunque creo que la selección final fue la más adecuada, me apena no haber podido incluir a algunos poetas[28].

Sin duda, algunos se preguntarán por otras exclusiones. Para

concentrar el libro en la poesía del siglo XX, resolví comenzar la antología en un punto de partida concreto, el año 1876. No incluiría en la antología a ningún poeta nacido antes de esa fecha. Esto me permitía resolver el problema que me planteaban poetas como Valéry, Clau del, Jammes y Péguy, todos los cuales comenzaron a escribir a finales del siglo XIX y siguieron haciéndolo en el XX. Aunque su obra coincide cronológicamente con la de muchos de los poetas de esta antología, su espíritu parece pertenecer a una época anterior. Al mismo tiempo, 1876 era un año que me permitía incluir a ciertos poetas cuya obra era esencial para mi proyecto, en especial Fargue, Jacob y Milosz.

Con respecto a las versiones inglesas de los poemas, siempre que ha sido posible me he valido de versiones ya existentes. He querido destacar el trabajo de traducción de los poetas norteamericanos y británicos durante los últimos cincuenta años y el material disponible era tan abundante (gran parte oculto en viejas revistas y ediciones agotadas, otros más accesibles) que no parecía necesario bus car en otra parte. Al reunir las obras de esta antología, mi mayor placer ha sido rescatar algunas traducciones fantásticas de la oscuridad de las bibliotecas y archivos de microfilms: la traducción de Aragon por Nancy Cunnard, la de Cendrars por John Dos Passos, la de Ponge por Paul Bowles y las realizadas por Eugéne y Maria Jolas (los redactores de *transition*), por mencionar sólo algunas. También debo destacar las traducciones que previamente sólo existían en manuscritos. Las traducciones de Apollinaire por Paul Blackburn, por ejemplo, fueron descubiertas entre sus papeles después de su muerte y se publican aquí por primera vez.

Sólo cuando no encontré traducciones disponibles o éstas no me parecieron adecuadas, encargué otras nuevas. En cada uno de estos casos (la versión de Wilbur de «Le Pont Mirabeau», de Apollinaire, la de Lydia Davis de Fargue, la de Robert Kelly de Roubaud, la de Anselm Hollo de Dadelsen, la de Michael Palmer de Hocquard, la de Rosmarie Waldrop de Veinstein, la de Geoffrey Young de Aragon) la selección ha sido cuidadosa. Intenté unir poetas compatibles, de modo que el traductor pudiera aprovechar sus cualidades especiales de poeta al traducir el original al inglés. El resultado fue uniformemente satisfactorio. El «Puente Mirabeau», de Richard Wilbur, por ejemplo, me parece la primera versión inglesa aceptable de este importante poema, la única traducción que logra recrear la sutil cadencia musical del original.

En general, no he seguido ningún método concreto para elegir las traducciones. Algunas son casi adaptaciones, aunque la mayoría

permanecen bastante fieles al original. Traducir poesía es, en el mejor de los casos, un arte de aproximación, y no existen reglas fijas sobre lo que funciona o no. Es sobre todo una cuestión de instinto, de oído, de sentido común. Siempre que me vi obligado a elegir entre literalidad y poesía, no vacilé en elegir la poesía. Me pareció más importante ofrecer a aquellos lectores que no saben francés una idea veraz del poema como tal que buscar una versión exacta de cada palabra. La experiencia del poema no reside en cada una de sus palabras, sino en la interacción de esas palabras, la música, los silencios, las formas; y si no le damos al lector la oportunidad de apreciar la experiencia en su totalidad, no logrará captar el espíritu del original. Por esta razón, creo que la poesía debería ser traducida sólo por poetas.

1981

El hijo de Mallarmé

El segundo hijo de Mallarmé, Anatole, nació el 16 de julio de 1871, cuando el poeta tenía veintinueve años. La llegada del niño se produjo en un momento de crisis económica en la familia. Mallarmé estaba planeando su traslado de Aviñón a París y la mudanza no se concretó hasta noviembre, cuando él y su familia se instalaron en el número 29 de la rue de Moscou y Mallarmé comenzó a dar clases en el Lycée Fontanes.

El embarazo de *madame* Mallarmé había sido muy difícil y la salud de Anatole durante sus primeros meses de vida fue tan delicada que no parecía que fuera a sobrevivir. «Lo saqué a dar un paseo el jueves», le escribió *madame* Mallarmé a su marido el 7 de octubre. «Me pareció que su cara pequeña y bonita recuperaba algo de color… Lo dejé triste y desconsolado, incluso temiendo no volver a verlo, aunque ahora todo depende de Dios, pues el médico no puede hacer nada más; pero ¡qué triste tener tan poca esperanza en la recuperación de esta querida personita!».

Sin embargo, la salud de Anatole mejoró. Dos años más tarde, en 1873, reaparece en la correspondencia familiar en una serie de cartas desde Alemania, donde la esposa de Mallarmé ha llevado a los niños a visitar a su abuelo materno. «El pequeño está como una flor», escribió. «Tole adora a su abuelo, no quiere dejarlo, y cuando él se marcha, lo busca por toda la casa». En esa misma carta, la pequeña Geneviève, de nueve años de edad, añade: «Anatole pregunta por papá todo el tiempo». Dos años más tarde, en un segundo viaje a Alemania, aparece otro testimonio de la robusta salud de Anatole, pues después de recibir una carta de su esposa, Mallarmé escribió orgulloso a su amigo Cladel: «Anatole se defiende con una lluvia de piedras y puñetazos de los pequeños alemanes que se empeñan en atacarlo en grupo». Un año después, en 1876, Mallarmé se ausentó de París por unos días y recibió estas líneas de su mujer: «Totol es un niño malo. La noche en que te fuiste no se percató de tu ausencia; sólo cuando lo llevé a la cama te buscó por todas partes para darte las buenas noches. Ayer no preguntó por ti, pero esta mañana el pobrecillo te buscó por toda la casa, incluso quitó las mantas de tu cama, esperando encontrarte allí». En agosto de ese mismo año, durante otra de las breves ausencias de Mallarmé, Geneviève le escribió a su padre para agradecerle que enviara regalos y señaló: «Tole quiere que le traigas

una ballena».

Además de estas pocas referencias a Anatole en las car tas familiares, hay varias menciones a él en la introducción de C. L. Lefèvre-Roujon de la *Correspondance inédite de Stéphane Mallarmé et Henry Roujon*, en especial en relación con tres pequeños incidentes que dan una idea de la personalidad vital del pequeño. En el primero, un extraño vio a Anatole escoltando el barco de su padre y le preguntó: «¿Cómo se llama tu barco?», y Anatole respondió con firmeza: «Mi barco no se llama de ningún modo. ¿Acaso se les pone nombre a los carruajes?». En otra ocasión, Anatole paseaba por el bosque de Fontainebleau con Mallarmé. «Le encantaba el bosque de Fontainebleau y a menudo iba allí con Stéphane […] [Un día], mientras corría por un camino, se topó con una mujer muy bonita, se apartó con cortesía, la miró de arriba abajo con admiración, le guiñó un ojo, chasqueó la lengua, y luego, después de ese homenaje a su belleza, continuó con su paseo infantil». Por último, Lefèvre-Roujon relata la siguiente anécdota: «Un día *madame* Mallarmé se subió a un coche de caballos en París con Anatole y colocó al niño en su regazo para ahorrarse los treinta céntimos del billete. Mientras el coche avanzaba traqueteando, Anatole se sumió en una especie de trance, observando a un sacerdote de cabello cano que leía su breviario. Luego le preguntó con dulzura: "*Monsieur l'abbé*, ¿me permitiría besarlo?". El sacerdote, asombrado y conmovido, respondió: "Por supuesto, mi pequeño amigo". Anatole se inclinó y lo besó. Luego, con la voz más suave del mundo, ordenó: "Ahora, bese usted a mi mamá"».

En la primavera de 1879, varios meses después de su octavo cumpleaños, Anatole enfermó de gravedad. La dolencia, diagnosticada como reumatismo infantil, se complicó con una hipertrofia del corazón. Primero le afectó los pies y las rodillas, y luego, cuando los síntomas pare cían haber desaparecido, los tobillos, muñecas y hombros. Mallarmé se consideraba responsable del sufrimiento de su hijo, creyendo que le había transmitido una «sangre mala», por una deficiencia hereditaria. A los diecisiete años, él mismo había padecido terribles dolores reumáticos, fiebres altas y fuertes jaquecas, y el reumatismo se había convertido en un problema crónico en su vida.

En abril, Mallarmé se marchó unos días al campo con Geneviève. Su esposa le escribió: «El pobrecillo mártir es un niño muy bueno y de vez en cuando me pide que le enjugue las lágrimas. A menudo me ruega que le diga a su papaíto que le gustaría escribir como él, pero que no puede mover sus pequeñas muñecas». Tres días más tarde, aquel dolor se trasladó de las manos a las piernas y Anatole

pudo escribir unas líneas: «Siempre pienso en ti. Si supieras cómo me duelen las rodillas, mi querido papaíto…».

Durante los meses siguientes, Anatole comenzó a recuperarse. En agosto, la mejoría era considerable. El día 10, Mallarmé escribió a Robert Montesquiou, un amigo reciente que había establecido un vínculo especial con Anatole, para agradecerle que le hubiera enviado un loro al pequeño: «Creo que tu fascinante animalito […] ha distraído a la enfermedad de nuestro paciente, que ahora tiene permiso para ir al campo […] ¿Has oído desde donde estás […] las exclamaciones de alegría de nuestro inválido, que nunca aparta los ojos […] de la maravillosa princesa cautiva en su maravilloso palacio, llamada Semíramis por los jardines de piedra que parece reflejar? Me complace pensar que esta satisfacción de un viejo e improbable deseo ha tenido algo que ver con la recuperación del pequeño; por no mencionar […] la secreta influencia de la piedra preciosa que fluye continuamente desde el habitante de la jaula al niño […] Has sido tan encantador y amable, pese a tus múltiples ocupaciones, que es un gran placer anunciarte, antes que a ningún otro, que creo que pronto todas nuestras preocupaciones habrán quedado atrás».

En este estado de optimismo, Anatole fue llevado por la familia a Valvins, en el campo. Sin embargo, varios días después, la salud del niño se deterioró bruscamente y es tuvo a punto de morir. El 22 de agosto, Mallarmé escribió a su íntimo amigo Henry Roujon: «No me atrevo a dar noticias, porque en esta guerra entre la vida y la muerte que está librando nuestro pobre y adorado pequeño, hay momentos en que me permito la esperanza y me arrepiento de una carta demasiado triste escrita un momento antes, que yo mismo he despachado como un mensajero de malos augurios. Ya no sé nada y no veo nada […] de tantas observaciones que he hecho con sentimientos contradictorios. El médico, aunque continúa con el tratamiento de París, se comporta como si tratara con un condenado que sólo necesita consuelo, y cuando lo acompaño hasta la puerta, se niega a concederme el menor atisbo de esperanza. Nuestro querido pequeño come y duerme un poco; respira. Sus órganos han hecho todo lo posible para enfrentarse a su problema de corazón; después de otro enorme ataque, ése es el beneficio que obtiene del campo. Pero la enfermedad, la terrible enfermedad, parece haberse arraigado irremediablemente. ¡Al levantar la manta, te encuentras con un vientre tan hinchado que no puedes soportar mirarlo!

»Ya estamos. No te hablo de mi dolor; ¡no importa dónde intente conducirlo mi mente, este dolor se resiste a empeorar! Pero qué importancia tiene el sufrimiento, incluso un sufrimiento como

éste: lo horrible es […] la calamidad misma de que este pequeño ser pueda desaparecer […] Confieso que es demasiado para mí; no puedo enfrentarme a esa idea.

»Cuando mi esposa mira a nuestro tesoro, parece ver sólo una enfermedad grave; no debo despojarla del valor que ha encontrado para cuidar al niño en esta quietud. Por lo tanto, he recibido sólo el golpe del veredicto médico».

En una carta a Montesquiou, escrita el 9 de septiembre, Mallarmé ofrece nuevos detalles: «por desgracia, después de varios días (en el campo), todo […] se ensombreció: hemos pasado las horas más duras que nos ha causado nuestro querido inválido, pues los síntomas que creíamos desaparecidos para siempre han regresado; se están afianzando. La vieja mejoría era una farsa […] Estoy demasiado atormentado y demasiado absorbido por nuestro pobre pequeño para escribir nada literario, sólo atino a garabatear algunas notas rápidas […] Tole habla de ti e incluso se divierte por las mañanas imitando tu voz. El loro, cuyo vientre auroral parece incendiarse con un verdadero oriente de especias, ahora mira al bosque con un ojo y a la cama con el otro, como si sintiera un deseo frustrado por salir de excursión con su pequeño amo».

Para finales de septiembre no había habido ninguna mejoría y Mallarmé centraba sus esperanzas en el regreso a París. El 25 le escribió a su más antiguo amigo, Henri Cazalis: «La noche antes de que llegara tu hermoso regalo, nuestro pobre tesoro estuvo a punto de dejarnos, por segunda vez desde el comienzo de su enfermedad. Pese a sufrir tres sucesivos desmayos en la tarde, gracias a Dios, no nos ha abandonado […] Nos preocupa su vientre, tan lleno de agua como siempre […] El campo nos ha dado todo lo que podíamos esperar, si es que podía darnos algo: leche, aire y un paisaje tranquilo para el enfermo. Ahora sólo pensamos en una cosa, en consultar al doctor Peter […] Me digo a mí mismo que es imposible que un gran especialista no pueda sacar ventajas de las fuerzas que la naturaleza opone tan generosamente a una enfermedad tan terrible…».

Después del regreso a París, hay dos cartas más sobre Anatole, ambas del 6 de octubre. La primera estaba dirigida al escritor inglés John Payne: «Éste es el motivo de mi largo silencio […] En Pascua, hace ya seis horribles meses, mi hijo sufrió un ataque de reumatismo, que después de una falsa convalecencia, ha afectado su pobre corazón con increíble violencia, y lo mantiene entre la vida y la muerte. Nuestro pobre amiguito ha estado a punto de dejarnos dos veces […] Usted sabe lo unido que estoy a mi familia y puede imaginarse nuestro

dolor; este niño, tan encantador y delicado, me ha cautivado de tal modo que aún lo incluyo en todos mis proyectos futuros y en mis sueños más preciados…».

La otra carta era para Montesquiou: «Gracias a las enormes precauciones, todo fue bien [en el regreso a París] […] pero nuestro tesoro pagó por él con varios días malos que consumieron sus escasas energías. Es víctima de una horrible e inexplicable tos nerviosa […] que lo sacude durante todo el día y toda la noche […] Sí, estoy fuera de mí, como alguien arrastrado por un viento terrible e interminable. Noches enteras en vela, sentimientos contradictorios de esperanza y súbito temor, han sustituido toda idea de reposo… Mi pequeño hijo enfermo sonríe desde la cama, como una flor blanca que recuerda el sol desvanecido».

Después de escribir estas dos cartas, Mallarmé fue a llevarlas al correo. Anatole murió antes de que su padre regresara a casa.

Los 202 fragmentos que siguen pertenecían a *madame* E. Bonniot, la heredera de Mallarmé, y fueron descifrados, editados y publicados en un libro escrupulosamente preparado por el erudito y crítico literario Jean-Pierre Richard, en 1961. En el prólogo de este libro —que incluye un largo estudio de los fragmentos— Richard describe lo que sintió al recibir la suave caja roja que contenía las notas de Mallarmé: por un lado, exaltación, por el otro, cansancio. Aunque profundamente conmovido por estos fragmentos, no estaba seguro de que fuera correcto publicarlos, dada la naturaleza íntima de la obra. Sin embargo, llegó a la conclusión de que cualquier cosa que pudiera contribuir a una mayor comprensión de Mallarmé era válida. «Y aunque estas frases no sean más que suspiros», escribió, «eso las hace aún más valiosas. Creo que la misma desnudez de estas notas […] hacía deseable su divulgación. De hecho, es útil poner de manifiesto una vez más hasta qué punto la famosa serenidad de Mallarmé estaba basada en impulsos de intensa sensibilidad, en ocasiones bastante cercana al frenesí o al delirio […] Tampoco es irrelevante demostrar, por medio de este ejemplo concreto, cómo esta impersonalidad, esta ostentosa objetividad, estaba en realidad vinculada a los cataclismos más subjetivos de una vida».

Una lectura escrupulosa de los fragmentos revelará que son sólo anotaciones para una posible obra: un poema largo en cuatro partes con una serie de temas muy concretos. En una reseña biográfica escrita por Geneviève y publicada en 1926 en un número de la *NRF*, descubrimos que Mallarmé había proyectado esa obra y luego la había abandonado: «En 1879, tuvimos la enorme desgracia de perder a mi

pequeño hermano, una delicada criatura de ocho años. Yo todavía era muy joven, pero el profundo y silencioso dolor que percibí en mi padre me produjo una impresión inolvidable: “Hugo”, dijo, “tuvo la dicha de poder hablar [sobre la muerte de su hija]; para mí es imposible”».

Tal como están ahora, estas notas son un texto similar al estilo de los de Ur, los hechos descarnados del proceso poético. Aunque en la página parecen poemas, no deben confundirse con poesía propiamente dicha. Sin embargo, más de cien años después de su creación, están más cerca de nuestra idea actual de poesía que de la de entonces. En ellos descubrimos un lenguaje de contacto inmediato, una sintaxis de cambios abruptos y vertiginosos que logra mantener el sentido, y en su brevedad, la parca presencia de sus términos, encontramos un raro y temprano ejemplo de palabras aisladas, capaces de cubrir los enormes espacios mentales que se abren entre ellas, como si pudieran crearse vínculos inteligibles mediante la fuerza bruta de cada palabra o frase, tan densamente cargados que estas minúsculas partículas de lenguaje pudieran de algún modo saltar, escapándose de sí mismas, y lograran aferrar se al borde del abismo del pensamiento. A diferencia de los poemas acabados de Mallarmé, estos fragmentos tienen un carácter sorprendentemente inmediato. Fieles a los forcejeos del pensamiento, más que a las exigencias del arte —y con una precisión y rapidez asombrosas—, estas no tas parecen emerger de un espacio tan íntimo, que es como si pudiéramos oír el ruido de las neuronas de Mallarmé, experimentando cada sinapsis de pensamiento como una sensación física. Si estos fragmentos no pueden leerse como una obra de arte, tampoco deben tratarse como un añadido de eruditos a las obras completas de Mallarmé; pues, a pesar de todo, las notas de Anatole tienen la fuerza de la poesía y al final consiguen un sorprendente sentido de unidad. Son una obra por derecho propio, pero una obra que no puede ser clasificada, que no encaja en ningún género literario preexistente.

El tema de los fragmentos no necesita comentarios. En general, la motivación de Mallarmé parece ser la siguiente: como se siente responsable de la enfermedad que condujo a Anatole a la muerte, por no haberle dado un cuerpo lo bastante fuerte para soportar los golpes de la vida, se obliga a sí mismo a entregarle la única cosa indómita que es capaz de dar: su pensamiento. Quiere transmutar a Anatole en palabras y de ese modo prolongarle la vida. *Literalmente*, pretende resucitarlo, puesto que la tarea de construir una tumba —una tumba poética— anularía la presencia de la muerte. Para Mallarmé, la muerte es la conciencia de la muerte, no el acto físico de morir. Como Anatole era demasiado joven para comprender su destino (un tema

que se repite con insistencia en los fragmentos), era como si aún no hubiera muerto. Seguía vivo en su padre, y sólo cuando Mallarmé muriera, el niño moriría con él. Éste es uno de los más conmovedores relatos de un hombre que intenta aceptar la muerte moderna —o sea, la muerte sin Dios, la muerte sin esperanza de salvación— y revela el significado secreto de la totalidad de la estética de Mallarmé: la elevación del arte a la altura de la religión.

Aquí, sin embargo, la obra no podía escribirse. En ese momento crítico, Mallarmé también fue abandonado por su arte.

Las notas sobre Anatole me producen un efecto similar al del último retrato que pintó Rembrandt de su hijo Titus. Si recordamos la radiante y amorosa serie de lienzos que el artista pintó a lo largo de la infancia del niño, nos resultará casi intolerable contemplar el último cuadro: Titus moribundo, con apenas veinte años y la cara tan demacrada por la enfermedad que parece un viejo. Es importante imaginar lo que Rembrandt debe de haber sentido al pintar el retrato; imaginarlo mirando fijamente a su hijo moribundo e intentando mantener el pulso firme para reproducir su imagen en el lienzo. Si logramos imaginar esta escena en toda su crudeza, nos parecerá casi inconcebible.

En el orden natural de los acontecimientos, los padres no entierran a los hijos. La muerte de un niño es el peor horror para los padres, una afrenta contra todo lo que creemos que podemos esperar de la vida, por poco que esto sea. Porque en esa situación, nos sentimos despojados de todo. A diferencia de Ben Jonson, que consideraba su paternidad como un impedimento para comprender que su hijo había alcanzado «un estado que debería envidiar», Mallarmé no encontró consuelo, sino un abismo; sólo buscó alivio en el proyecto de escribir sobre su hijo, que al final no logró cumplir. La obra murió con Anatole. Y el hecho de que esté inconclusa, la hace tanto más conmovedora e importante para nosotros.

1982

En la cuerda floja

La primera vez que vi a Philippe Petit fue en 1971. Paseaba por el boulevard Montparnasse, en París, cuando me encontré con una multitud silenciosa formando un círculo en la acera. Era evidente que en el interior de aquel círculo sucedía algo, y quise saber qué era. Me abrí paso entre varios espectadores, me puse de puntillas y logré ver a un hombre pequeño en el centro. Toda su ropa era negra: zapatos, pantalones, camisa e incluso el aplastado gorro de seda que llevaba en la cabeza. El pelo que sobresalía del sombrero era rubio rojizo y la cara que había debajo era tan pálida, tan desprovista de color, que al principio creí que estaba pintada de blanco.

El joven hacía juegos malabares, montaba en monociclo, realizaba pequeños trucos de magia. Hacía juegos malabares con pelotas de goma, con palos de madera y antorchas encendidas, tanto de pie como sentado en su vehículo de una sola rueda, pasando de una cosa a otra sin interrupciones. Para mi sorpresa, lo hacía todo en silencio. Había dibujado un círculo de tiza en la acera, y mientras evitaba rigurosa mente que los espectadores penetraran en ese espacio con un persuasivo gesto de mimo, desarrollaba su actuación con tal energía e inteligencia que era imposible dejar de mirarlo.

A diferencia de otros artistas callejeros, no actuaba para la multitud; más bien, parecía que permitía al público seguir el curso de sus pensamientos, como si nos hiciera partícipes de una profunda e inexpresada obsesión. Sin embargo, en sus actos no había nada personal; todo parecía revelarse de forma metafórica, en una sola etapa, valiéndose del medio del espectáculo. Realizaba sus juegos malabares con meticulosidad y concentración, como si mantuviera una conversación consigo mismo. Elaboraba las combinaciones más complejas —complicadas figuras matemáticas, arabescos de absurda belleza— pero sus gestos conservaban toda la sencillez posible. Oscilaba entre el papel de demonio y el de payaso y producía una fascinación hipnótica. Nadie decía una palabra. Era como si con su propio silencio exigiera silencio a los demás. La multitud lo observaba, y al final de la actuación, todo el mundo le dejaba monedas en el sombrero. Yo nunca había presenciado algo igual.

Volví a ver a Philippe Petit varias semanas después. Era tarde —tal vez la una o las dos de la madrugada— y caminaba por un

muelle del Sena, cerca de Notre-Dame. De repente, vislumbré a varios jóvenes que se movían con rapidez en la oscuridad al otro lado de la calle. Llevaban cuerdas, cables, herramientas y pesados bolsos. Curioso, como de costumbre, mantuve el ritmo de su marcha en la acera de enfrente y entonces reconocí a uno de ellos como el malabarista del boulevard Montparnasse. De inmediato supe que iba a suceder algo, aunque no podía imaginar qué.

Al día siguiente, encontré la respuesta en la primera página del *International Herald Tribune*. Un hombre joven había colocado una cuerda entre las torres de la catedral de Notre-Dame y había caminado, hecho malabares y bailado sobre ella durante tres horas, asombrando a la multitud que lo observaba desde abajo. Nadie sabía cómo había logrado amarrar la cuerda ni cómo había conseguido eludir la atención de las autoridades. Al regresar al suelo, había sido arrestado, acusado de alterar la paz y de varias ofensas más. Gracias a aquel artículo me enteré de su nombre: Philippe Petit. No tenía la menor duda de que él y el malabarista que yo había visto eran la misma persona.

Esta aventura en Notre-Dame me causó una gran impresión y seguí recordándolo durante los años siguientes. Cada vez que pasaba junto a Notre-Dame, evocaba la fotografía del periódico: una cuerda casi invisible extendida entre las enormes torres de la catedral, y allí, justo en el medio, como si estuviera suspendido en el aire por arte de magia, una minúscula figura humana, un punto vivo contra el fondo del cielo. Me resultaba imposible no añadir la evocación de esta imagen a la catedral que se alzaba ante mi vista, como si aquel viejo monumento parisiense, construido tantos años antes para honrar a Dios, se hubiera transformado en otra cosa; pero ¿en qué? Era difícil saberlo, quizá en algo más humano, como si sus piedras llevaran ahora la marca del hombre. Y sin embargo, no había una verdadera marca; yo la había trazado con mi propia mente y existía sólo en mi memoria. Pero, pese a todo, se trataba de una prueba irrefutable: mi percepción de París había cambiado, ya no lo veía del mismo modo.

Por supuesto, caminar sobre una cuerda a tanta distancia del suelo es algo extraordinario. La escena nos produce una emoción casi palpable. De hecho, mucha gente desearía poseer el valor y la habilidad necesarios para hacerlo. Sin embargo, el arte del equilibrista nunca se ha tomado en serio. Como suele ser un espectáculo circense, se le asigna automáticamente un carácter marginal. Después de todo, el circo está dedicado a los niños, ¿y qué saben los niños del arte? Los adultos tenemos mejores cosas en que pensar. Existe el arte de la música, el de la pintura, el de la escultura, el de la poesía, el de la

prosa, el del teatro, el de la danza, el de la cocina, incluso el arte de vivir. Pero ¿y el arte del equilibrismo? La sola expresión parece irrisoria. Si por casualidad la gente se detiene a pensar en el equilibrismo, suele calificarlo como una forma menor de atletismo.

También existe el problema de la promoción. Me refiero a los ridículos despliegues de habilidad, a la vulgar autopropaganda, a la necesidad de publicidad que nos rodea. Vivimos en una época en que la gente parece dispuesta a cualquier cosa para llamar la atención y el público acepta este hecho, confiriendo fama o celebridad a cualquiera lo suficientemente valiente para intentarlo. Como regla general, cuanto más arriesgado es el acto, mayor es el reconocimiento. Cruce el océano en una bañera, esquive cuarenta barriles en llamas montado en motocicleta, arrójese al East River desde el puente de Brooklyn y su nombre saldrá en los periódicos y tal vez le hagan una entrevista o lo inviten a dar una charla. La necedad de estas bufonadas resulta obvia. Prefiero dedicar mi tiempo a mirar a mi hijo montar en bicicleta, aunque aún lleve ruedecitas de entrenamiento.

Sin embargo, el peligro es una parte inherente al equilibrismo. Cuando un hombre camina sobre una cuerda a cinco centímetros del suelo, no respondemos del mismo modo que si lo hace a cincuenta metros de altura. Pero el peligro es sólo una característica del acto. A diferencia del especialista en hazañas arriesgadas, cuyo espectáculo está destinado a enfatizar el peligro, a mantener en vilo al público con una anticipación casi sádica del desastre, el buen equilibrista intenta ahuyentar la idea de la muerte con la belleza del acto que realiza sobre la cuerda y logra que el espectador olvide los riesgos. Con un mínimo de recursos, en un escenario de menos de dos centímetros de profundidad, la función del equilibrista es crear una sensación de libertad infinita. Malabarista, bailarín, acróbata, interpreta en el cielo los actos que otros hombres se contentarían con realizar en el suelo. La intención es al mismo tiempo forzada y perfectamente natural y, en el fondo, su encanto reside en su absoluta inutilidad. Tengo la impresión de que ningún arte enfatiza con semejante claridad el profundo impulso estético que tenemos todos. Cada vez que vemos a un hombre caminar sobre una cuerda, una parte de nosotros está allí arriba con él. A diferencia de los espectáculos de otras artes, la del equilibrismo es directa, simple, no necesita mediadores y no requiere ninguna explicación. El arte es el propio acto, una más pura configuración. Y si encontramos alguna belleza en él, es por el placer que experimentamos al contemplarlo.

Otra cosa que me conmovió del espectáculo de Notre-Dame fue su carácter clandestino. Con la misma escrupulosidad de un ladrón de

bancos que planea un gol pe, Philippe había preparado su acto en secreto. Nada de conferencias de prensa, publicidad o carteles. La pureza del espectáculo era impresionante, porque ¿qué esperaba ganar con él? Si la cuerda se hubiera roto o hubiera habido algún fallo en su instalación, habría muerto. Por otra parte, ¿qué ventajas le traería el éxito? Era obvio que no había ganado dinero con su aventura y ni siquiera había intentado capitalizar aquel breve momento de gloria. Cuando todo acabó, el único resultado tangible de su hazaña fue una breve estancia en una prisión parisiense.

¿Por qué lo hizo? Creo que por la sencilla razón de deslumbrar al mundo con lo que era capaz de hacer. Después de contemplar su austera y turbadora actuación en la calle, supe por intuición que sus motivos no coincidían con los de otros hombres, ni siquiera con los de otros artistas. Con una ambición y una arrogancia proporcional a la inmensidad del cielo, e imponiéndose a sí mismo las más estrictas exigencias, simplemente pretendía hacer lo que era capaz de hacer.

Después de cuatro años en París, regresé a Nueva York en julio de 1974. No supe nada de Philippe Petit durante mucho tiempo, pero el recuerdo de lo ocurrido en París siguió fresco, era una parte permanente de mi mitología interior. Entonces, un mes después de mi regreso, Philippe volvió a aparecer en las noticias, esta vez en Nueva York, con motivo de su célebre caminata entre las torres del World Trade Center. Me alegró saber que Philippe conservaba sus sueños, me hizo sentir que había elegido el momento adecuado para regresar. Nueva York es una ciudad más generosa que París y la gente respondió con entusiasmo a su hazaña. Sin embargo, igual que con la aventura de Notre-Dame, Philippe se mantuvo fiel a su visión. No intentó aprovechar su flamante fama y logró resistir las groseras tentaciones que América siempre está dispuesta a ofrecer. No publicó ningún libro, no hizo ninguna película ni se puso en manos de un empresario. El hecho de que no se enriqueciera a expensas del acto en el World Trade Center era tan insólito como el propio espectáculo; pero la prueba estaba a la vista de todos los neoyorquinos: Philippe continuaba ganándose la vida haciendo juegos malabares en la calle.

La calle era su escenario principal y aún hoy se toma sus actuaciones allí tan en serio como su trabajo de equilibrista. Su carrera comenzó muy pronto. Nacido en una familia francesa de clase media en 1949, aprendió magia solo a los seis años, juegos malabares a los doce y equilibrismo unos años más tarde. Mientras tanto, mientras se entregaba a actividades tan diversas como equitación, alpinismo, pintura y carpintería, logró hacerse expulsar de nueve colegios. A los dieciséis años comenzó un período de viajes constantes

alrededor del mundo, actuando como malabarista callejero en Europa occidental, Rusia, India, Australia y Estados Unidos. «Aprendí a vivir de mi ingenio», ha dicho de esos años. «Ofrecía espectáculos de malabarismo en todas partes y para todo el mundo, viajando alrededor del mundo como un trovador con mi viejo saco de piel. Aprendí a huir de la policía en mi monociclo. Pasé más hambre que un lobo; aprendí a controlar mi vida».

Pero Philippe ha concentrado sus mayores ambiciones en el equilibrismo. En 1973, apenas dos años después de la caminata de Notre-Dame, ofreció otro espectáculo clandestino en Sydney, Australia: extendió su cuerda entre las torres de Harbour Bridge, el puente arqueado de acero más grande del mundo. Después de la caminata en el World Trade Center en 1974, cruzó las Great Falls de Paterson, Nueva Jersey, apareció en televisión andando entre los chapiteles de la catedral de Laon, Francia, e incluso cruzó el estadio Superdome, en Nueva Orleans, en presencia de ochenta mil personas. Este último acto tuvo lugar apenas nueve meses después de una caída desde una cuerda inclinada a trece metros de altura, a consecuencia de la cual sufrió fractura de cadera y de varias costillas, hundimiento de pulmón y aplastamiento de páncreas.

Philippe también ha trabajado en el circo. Durante un año constituyó la atracción estelar de los Ringling Brothers Barnum and Bailey y de vez en cuando ha trabajado como artista invitado en The Big Apple Circus de Nueva York. Pero el circo tradicional nunca ha sido el sitio adecuado para el talento de Philippe y él lo sabe. Es un artista demasiado solitario y original para encajar en el restringido mundo de las carpas circenses. Él concede mucha más importancia a sus planes para el futuro: cruzar las cataratas del Niágara, caminar desde el techo del teatro de la ópera de Sydney a lo alto del puente Harbour, un trayecto inclinado de más de ochocientos metros. Como él mismo explica: «No es cuestión de récords o de riesgos. Toda mi vida he buscado los sitios más asombrosos para cruzar —montañas, cataratas, edificios—. Y aunque los lugares más hermosos resulten ser los más largos y peligrosos, yo no los he elegido por eso. Lo que me interesa es el espectáculo, el acto, ese hermoso gesto».

Cuando por fin conocí a Philippe en 1980, me di cuenta de que la idea que me había hecho de él era acertada. No era un temerario o un especialista en actos arriesgados, sino un artista que podía hablar de su obra con inteligencia y humor. Como me dijo aquel día, no quería que la gente pensara en él como en otro «acróbata estúpido». Habló sobre los textos que había escrito —poemas, relatos sobre sus aventuras en Notre-Dame y el World Trade Center, guiones de cine, un

pequeño libro sobre equilibrismo— y yo le dije que me interesaba verlos. Varios días después, recibí por correo un voluminoso paquete de manuscritos. Una nota explicaba que estos textos habían sido rechazados por dieciocho editoriales distintas en Francia y Estados Unidos. Esto no me pareció un obstáculo. Le dije a Philippe que haría todo lo posible para encontrarle un editor y le prometí encargarme de la traducción en caso necesario. Después del placer que me habían proporcionado sus actuaciones en la calle y en la cuerda, era lo menos que podía hacer por él.

Creo que *On the High-Wire* es un libro notable. No sólo constituye el primer estudio sobre el equilibrismo, sino que es también un testamento personal. En él se aprende el arte y la ciencia del equilibrismo, el lirismo y las exigencias técnicas de esta actividad. Sin embargo, no debe considerárselo como un libro de enseñanzas prácticas, como un manual de instrucciones. El equilibrismo no se enseña, es algo que uno aprende por sí mismo. Desde luego, alguien que tuviera serias intenciones de dedicarse a esto, jamás recurriría a un libro.

El libro, por lo tanto, es una especie de parábola, un viaje espiritual en forma de tratado. En él, uno siente la presencia del propio Philippe: son su cuerda, su arte, su personalidad los que inspiran el texto. En definitiva, nadie encuentra un sitio en él. Quizá ésta sea la lección más importante del tratado: el equilibrismo es un arte solita rio, una forma de abordar la propia vida desde el rincón más oscuro y secreto del yo. Si se lee con atención, el libro se transforma en la historia de una búsqueda, en un relato ejemplar de las ansias de perfección del hombre. En este sentido, está más relacionado con la vida interior que con el equilibrismo. Tengo la impresión de que alguien que haya intentado hacer algo bien, cualquiera que haya hecho sacrificios por un arte o una idea, no tendrá problemas en comprenderlo.

Hasta hace dos meses, nunca había presenciado un acto de equilibrismo de Philippe al aire libre. Sólo había visto una o dos actuaciones en el circo y por supuesto películas y fotografías de sus hazañas, pero ninguna caminata en la cuerda en vivo y al aire libre. Por fin tuve oportunidad de hacerlo durante la reciente ceremonia de inauguración de la catedral de Saint John the Divine, en Nueva York. Después de una pausa de varias décadas, iban a reiniciar la construcción de la torre de la catedral. Como una especie de homenaje a los equilibristas de la Edad Media —el *joglar* de la época de las grandes catedrales francesas—, Philippe había concebido la idea de extender un cable de metal desde un edificio de apartamentos en la

avenida Amsterdam a lo alto de la catedral, al otro lado de la calle, un trayecto inclinado de varios centenares de metros. Iría de un extremo al otro y luego ofrecería una llana de plata que sería usada para colocar la primera piedra en la torre.

Los discursos preliminares se prolongaron durante mucho tiempo. Los dignatarios se incorporaron uno tras otro para hablar de la catedral y del acontecimiento histórico que iba a tener lugar. Sacerdotes, funcionarios municipales, el exsecretario de Estado Cyrus Vance, todos pronunciaron discursos. Una gran multitud se había congregado en la calle, sobre todo escolares y gente del vecindario, y era evidente que la mayoría habían venido a ver a Philippe. Mientras se sucedían los discursos, la multitud murmuraba y se movía con impaciencia. El tiempo de finales de septiembre se presentaba amenazador: el cielo era desapacible, de color gris pálido, el viento comenzaba a soplar y unas cuantas nubes de lluvia se agrupaban a lo lejos. Si los discursos se prolongaban mucho, habría que cancelar el acto.

Por fortuna, el tiempo se mantuvo estable y por fin le llegó el turno a Philippe. Despejaron el área de abajo del cable, de modo que los que un momento antes ocupaban el escenario se vieron obligados a trasladarse a un lado con el resto del público. El sentido democrático de esa exigencia me complació. Por casualidad, me encontré pegado a Cyrus Vance en la escalinata de la catedral. Yo con mi desgastada chaqueta de piel, y él con su impecable traje azul; pero eso no parecía tener importancia, estaba tan emocionado como yo. Me di cuenta de que en cualquier otro momento me habría sentido cohibido al estar junto a un personaje tan importante, pero en esa ocasión no fue así. Hablamos del equilibrismo y de los peligros que Philippe tendría que afrontar. Él parecía estar sinceramente maravillado por la escena y no dejaba de alzar la vista hacia el cable, como yo y los cientos de niños que nos rodeaban. Fue entonces cuando comprendí los aspectos más importantes del equilibrismo: nos reduce a todos a la condición de simples seres humanos. Un secretario de Estado, un poeta, un niño: nos vimos iguales unos a otros y, por consiguiente, parte unos de otros.

Una banda de vientos interpretó una fanfarria renacentista desde algún lugar invisible detrás de la fachada de la catedral y Philippe apareció en el techo del edificio del otro lado de la calle. Iba vestido con un atuendo medieval de raso blanco y el badilejo de plata colgaba de la faja que llevaba a la cintura. Saludó a la multitud con un elegante y enérgico gesto, cogió firmemente con las dos manos su barra de equilibrio y comenzó su lento ascenso sobre el cable. Yo sentí

que caminaba con él, paso a paso, y poco a poco las alturas parecieron volverse habitables, humanas, llenas de dicha. Philippe dobló una rodilla y volvió a saludar a la multitud, hizo equilibrio sobre un solo pie, se movió con gestos estudiados y majestuosos, rezumando con fianza. De repente llegó a un punto tan lejano de la salida que mi vista perdió contacto con todas las referencias exteriores: el edificio de apartamentos, la calle, el resto de la gente. Estaba casi en línea recta sobre mi cabeza, y cuando me incliné hacia atrás para contemplar el espectáculo, sólo pude ver el cable, Philippe y el cielo. No había nada más. Un cuerpo blanco contra un cielo casi blanco, como si fuera completamente libre. La pureza de aquella imagen resplandeció en mi mente y sigue allí en la actualidad, totalmente presente.

En ningún momento del acto pensé que pudiera caerse. El riesgo, el temor a la muerte, la catástrofe no formaban parte del espectáculo. Philippe había asumido total responsabilidad por su propia vida y yo sentía que nada podría alterar esa resolución. El equilibrismo no es un arte mortal, sino un arte vital, de una vida vivida con plenitud; lo que equivale a decir que la vida no se esconde de la muerte, sino que la mira directamente a los ojos. Cada vez que Philippe se sube a una cuerda, toma posesión de esa vida y la vive en toda su regocijante inmediatez, en toda su dicha.

Ojalá viva hasta los cien años.

1982

«Crónica de los indios guayaquíes»

(Nota del traductor)

Ésta es una de las historias más tristes que conozco. De no haber sido por un pequeño milagro ocurrido veinte años después de su inicio, dudo que hubiera sido capaz de reunir el valor para contarla.

Comienza en 1972. En aquella época yo vivía en París, y, debido a mi amistad con el poeta francés Jacques Dupin (cuya obra había traducido), era un fiel lector de *L'Éphémère*, una revista literaria financiada por la Galerie Maeght. Jacques era miembro del comité editorial, junto con Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Michel Leiris, y hasta su muerte, en 1970, Paul Celan. La revista salía cuatro veces al año y, teniendo en cuenta al grupo responsable de su contenido, todo lo que se publicaba en *L'Éphémère* era siempre de la mayor calidad.

El número vigésimo apareció en primavera y, entre sus colaboraciones habituales de poetas y escritores conocidos, había un ensayo firmado por un antropólogo llamado Pierre Clastres, «De l'Un sans le Multiple» («De lo Uno sin lo Múltiple»). Sólo tenía siete páginas, pero me produjo una inmediata y duradera impresión. No sólo era inteligente, provocador y estaba argumentado con rigor, sino que su estilo era hermoso. La prosa de Clastres parecía combinar el temperamento de un poeta y la hondura mental de un filósofo, y me conmovió su franqueza y humanidad, su total falta de pretensiones. A través de la fuerza de esas siete páginas, comprendí que había descubierto a un escritor cuya obra seguiría en el futuro.

Cuando le pregunté a Jacques quién era esa persona, me contó que Clastres había estudiado con Claude Lévi-Strauss, que aún no había cumplido los cuarenta, y que se le consideraba el miembro más prometedor de la nueva generación de antropólogos franceses. Había realizado su trabajo de campo en las selvas de Sudamérica, entre las tribus primitivas, aún en la edad de piedra, de Paraguay y Venezuela, y estaba a punto de publicarse un libro acerca de sus experiencias. Cuando al cabo de poco tiempo apareció la *Crónica de los indios guayaquíes*, enseguida compré un ejemplar.

Creo que es casi imposible no enamorarse de este libro. La meticulosidad y la paciencia con que está escrito, sus incisivas

observaciones, su humor, su rigor intelectual, su piedad: todas estas cualidades se refuerzan la una a la otra y lo convierten en una obra importante y memorable. La *Crónica* no es un árido estudio académico de «la vida entre los salvajes», ni el informe de un mundo extraño en el que el cronista no tiene en cuenta su propia presencia. Es el relato veraz de las experiencias de un hombre, y sólo plantea las preguntas más esenciales: cómo se le comunica la información a un antropólogo, qué tipo de transacciones tienen lugar entre una cultura y otra, bajo qué circunstancias puede mantenerse un secreto. Al presentarnos esta civilización desconocida, Clastres escribe con la astucia de un buen novelista. Su atención al detalle es escrupulosa y rigurosa; su capacidad para sintetizar sus ideas en frases coherentes y vigorosas resulta a menudo impresionante. Es de esos raros estudiosos que no vacilan en escribir en primera persona, y el resultado no es sólo un retrato de la gente objeto de su estudio, sino un retrato de sí mismo.

Me trasladé a vivir a Nueva York en el verano de 1974, y durante varios años intenté ganarme la vida como traductor. Fue una época difícil, y la mayor parte del tiempo apenas conseguía salir a flote. Como tenía que aceptar todo lo que me daban, a menudo me veía obligado a traducir libros de poco o ningún valor. Yo quería traducir buenos libros, implicarme en proyectos que valieran la pena, que no sirvieran sólo para ganarme el pan. La *Crónica de los indios guayaquíes* figuraba el primero en mi lista, y no dejaba de proponérselo a los distintos editores americanos para los que trabajaba. Tras incontables rechazos, por fin encontré a alguien que estaba interesado. No recuerdo exactamente cuándo fue. A finales de 1975 o principios de 1976, creo, pero podría equivocarme más o menos en medio año. En cualquier caso, se trataba de una editorial nueva que estaba empezando, y todos los augurios parecían buenos. Excelentes redactores, buenos libros contratados, la sensación de que estaban dispuestos a correr riesgos. Poco antes de eso, Clastres y yo nos habíamos estado carteando, y cuando le conté la noticia, se ilusionó tanto como yo.

Traducir la *Crónica* fue una labor que me hizo disfrutar muchísimo, y una vez acabado el trabajo mi amor por el libro no había menguado un ápice. Le entregué el manuscrito al editor, la traducción fue aprobada, y entonces, cuando todo parecía haber llegado a una conclusión satisfactoria, comenzaron los problemas.

Al parecer, la editorial no era tan solvente como le había hecho creer al mundo. Y peor aún, el editor no era muy honesto a la hora de manejar el dinero. Lo sé porque el dinero que se suponía debía pagar por mi trabajo procedía de una ayuda del CNIS (el Centro Nacional

para la Investigación Científica de Francia) a la editorial, pero cuando quise cobrar, el editor me vino con evasivas, aunque prometió que me pagaría a su debido tiempo. La única explicación que me dio fue que ya se había gastado los fondos en otra cosa.

Por aquellos días yo era tremendamente pobre, y no podía quedarme esperando a que me pagaran. La disyuntiva era comer o no comer, pagar o no pagar el alquiler. Durante las semanas siguientes llamé cada día al editor, pero él siguió dándome largas, esgrimiendo una excusa nueva cada vez. Al final, como ya no podía esperar más, me presenté en su despacho y le exigí que me pagara en el acto. Me salió con otra excusa, pero esa vez no cedí y afirmé que no me marcharía hasta que no me hubiera extendido un cheque por la cantidad que me adeudaba. No creo que llegara a amenazarle, pero cabe dentro de lo posible. Estaba fuera de mí, y recuerdo que pensé que, si no tenía otro remedio, estaba dispuesto a pegarle un puñetazo en la cara. No llegué a ese punto, pero sí le acorralé en un rincón, y en ese momento me di cuenta de que le había asustado. Al final comprendió que yo iba en serio. Y sin más preámbulos abrió un cajón de su escritorio, sacó el talonario y me dio el dinero.

Al recordar ahora esta escena, la considero uno de mis momentos más miserables, uno de los episodios más tristes en mi carrera como ser humano, y no estoy orgulloso de cómo actué. Pero estaba sin un céntimo, había hecho mi trabajo y merecía cobrar. Para demostrar hasta qué punto estaba sin blanca en esa época, mencionaré sólo un hecho terrible. Ni siquiera había hecho copia del manuscrito. No podía permitirme ni fotocopiar la traducción, y como asumía que estaba en buenas manos, la única copia que había en el mundo era el mecanoscrito original que estaba en el despacho del editor. Este hecho, este estúpido descuido, esta mísera manera de trabajar, es algo que me obsesionaría durante mucho tiempo. La culpa fue sólo mía, y convirtió una pequeña desgracia en un desastre de gran calibre.

Por el momento, sin embargo, la cosa parecía ir otra vez por buen camino. Una vez solucionado el desagradable incidente de mis honorarios, el editor se comportó como si tuviera la firme intención de publicar el libro. El manuscrito se envió al cajista, yo corregí las pruebas y se las devolví al editor, prescindiendo otra vez de hacer una copia. Después de todo no parecía necesario, pues el proceso de producción ya estaba en marcha. El libro había sido anunciado en el catálogo, y la publicación estaba programada para el invierno de 1977-78.

Entonces, meses antes de la supuesta fecha de publicación de

la *Crónica de los indios guayaquíes*, me llegó la noticia de que Pierre Clastres había muerto en un accidente de coche. Según me contaron, iba conduciendo por algún lugar de Francia cuando perdió el control del volante y el coche se despeñó por una montaña. No nos conocíamos. Puesto que sólo tenía cuarenta y tres años cuando murió, yo suponía que tendría muchas oportunidades de vernos en el futuro. Nos habíamos escrito varias cartas llenas de afecto, nos habíamos hecho amigos por correspondencia, y esperábamos ansiosos el momento en que por fin pudiéramos sentarnos tranquilamente y charlar. Este mundo extraño e impredecible impidió que la conversación tuviera lugar. Incluso ahora, tantos años después, aún lo siento como una gran pérdida.

Llegó 1978 y la *Crónica de los indios guayaquíes* no apareció. Pasó un año, y otro, y el libro seguía sin publicarse.

En 1981, la editorial estaba en las últimas. El colaborador con quien yo había trabajado se había ido hacía tiempo, y me resultaba difícil averiguar qué pasaba. Ese año, o quizá fue el siguiente, o quizá incluso el otro (ahora todo se me confunde en la memoria), la empresa acabó hundiéndose. Alguien me llamó para decirme que los derechos del libro se habían vendido a otra editorial. Llamé al editor que los había comprado, quien me dijo que sí, que planeaban sacar el libro. Pasó otro año, y nada. Volví a llamar, y la persona con quien había hablado el año anterior ya no trabajaba en la empresa. Hablé con otra persona, quien me dijo que la editorial ya no pensaba publicar la *Crónica de los indios guayaquíes*. Pedí que me devolvieran la traducción, pero no la encontraban. Nadie había oído hablar de él. A efectos prácticos, era como si jamás hubiese existido.

Así quedaron las cosas durante los doce años siguientes. Pierre Clastres había muerto, mi traducción había desaparecido, y todo el proyecto se había hundido en un agujero negro de olvido. El verano pasado (1996) acabé de escribir un libro titulado *A salto de mata*, un ensayo autobiográfico sobre el dinero. Planeaba incluir esta historia en la obra (por no haber hecho una copia de la traducción, por la escena en el despacho del editor), pero cuando llegó el momento de contarla, se me cayó el alma a los pies y fui incapaz de plasmarla sobre el papel. Me parecía algo tan triste que no veía el objeto de rememorar un episodio tan desolador y lamentable.

Pero dos o tres meses después de haber acabado el libro sucedió algo extraordinario. Un año antes, aproximadamente, había aceptado una invitación para ir a San Francisco a dar una conferencia en el Herbst Theatre organizada por el City Arts. Estaba programada

para octubre de 1996, y cuando llegó el momento, tomé un avión y fui a San Francisco como había prometido. Acabada la conferencia, tenía que sentarme en el vestíbulo y firmar ejemplares de mis libros. El Herbst es un teatro enorme, con mucho aforo, y la cola que se formó en el vestíbulo era bastante larga. Entre las personas que aguardaban el dudoso privilegio de tener mi firma en una de mis nove las, había alguien a quien reconocí: un joven a quien había visto una vez, el amigo de un amigo. Resulta que ese joven es un fervoroso coleccionista de mis libros, un sabueso a la búsqueda de primeras ediciones y rarezas, ejemplares únicos, esa clase de detective bibliográfico a quien no le importa pasarse la tarde en un sótano polvoriento hurgando en cajas de libros descatalogados con la esperanza de encontrar un pequeño tesoro. Me sonrió, me estrechó la mano y me puso delante un juego de galeradas encuadernadas. El volumen tenía unas tapas rojas, y hasta ese momento no lo había visto nunca. «¿Qué es eso?», le pregunté. «No me suena». Y ahí estaba, de pronto en mis manos: las pruebas de mi traducción extraviada durante tanto tiempo. En el gran plan del universo, quizá eso no fuera un suceso extraordinario. Para mí, sin embargo, en el pequeño plan de mi existencia, resultaba totalmente asombroso. Me comenzaron a temblar las manos cuando cogí el libro. Estaba tan atónito, tan confuso, que apenas era capaz de hablar.

Si Pierre Clastres siguiera vivo, el descubrimiento de este libro perdido sería un perfecto final feliz. Pero no es así, y ese breve arrebato de alegría e incredulidad que experimenté en el vestíbulo del Herbst Theatre ha dado paso a un profundo y penoso dolor. Qué infamia que el mundo nos gaste estas jugarretas. Qué infamia que una persona que tenía tanto que ofrecer muriera tan joven.

Aquí está, pues, mi traducción del libro de Pierre Clastres, *Crónica de los indios guayaquíes*. Tanto da que el mundo descrito en este libro haya desaparecido hace mucho tiempo, que ese pequeño grupo de personas con las que el autor convivió en 1963 y 1964 se haya desvanecido de la faz de la Tierra. Tanto da que el autor tampoco esté ya con nosotros. Disponemos aún del libro que escribió, y el hecho de que ahora tengas este libro en las manos, querido lector, es ni más ni menos que una victoria, un pequeño triunfo sobre el apabullante envite del destino. Al menos es algo por lo que hay que dar gracias. Al menos existe el consuelo de pensar que el libro de Pierre Clastres ha sobrevivido.

1997

Una noche en el Shea

Lo recuerdo bien. Un diestro robusto, que lanzaba con balanceo lateral y llevaba el número 26. No muy rápido, pero con una astuta combinación de *sliders* y *sinkers*[29] que desconcertaba a los bateadores: «Dales un poco de aire que picar». Empezó saliendo cuando lo llamaban, siguió como lanzador de relevo, fue *setup*[30] y actuó intermitentemente como último lanzador. Cuando estaba con los New York Mets, sus compañeros de equipo lo llamaban Jack; como en *Jack-of-All-Trades*[31]. Hacía lo que le pidieran que hiciera. Quizá no te hubiera impresionado, pero pocas veces no lograba hacer su trabajo.

Terry Leach nunca fue una estrella. Luchó en las ligas menores durante muchos años antes de tener una oportunidad, e, incluso cuando jugaba bien, sus esfuerzos pasaban inadvertidos. En un comienzo tardío de temporada con los Mets en 1982, consiguió un solo golpeo en contra y diez *innings* a cero frente a los Phillies, pero el año siguiente estaba de nuevo en las ligas menores. Como era un jugador no contratado con un estilo heterodoxo y destrezas naturales poco abrumadoras, tenía que trabajar más que nadie para ganarse el sitio. Sobrevivía a base de agallas, humor y un amor irracional por el deporte. Simplemente se negaba a aceptar un no por respuesta, y al final construyó una carrera sólida. ¿Cuántos lanzadores han tenido una racha ininterrumpida de diez partidos ganados y un récord en la temporada de 11-1? ¿Cuántos lanzadores han llegado a un partido de la World Series para enfrentarse al mejor bateador del otro equipo con dos *outs* y las bases llenas y han logrado eliminar a ese bateador? Terry Leach hizo esas cosas y, cuando leas sobre ellas en este libro breve pero infinitamente encantador, descubrirás que este hombre es mucho más que un exlanzador. Es un narrador nato y con la ayuda de Tom Clark ha escrito uno de los libros de béisbol más interesantes que he leído en muchos años.

He visto a Terry Leach lanzar muchas veces, pero sólo en una ocasión en persona. Fue una tibia noche de agosto de 1985, y en el último minuto mi mujer y yo decidimos ir al Shea Stadium para ver un partido de los Mets contra los Giants. Llegamos justo antes de que empezara, compramos nuestras entradas en la taquilla y corrimos a nuestros asientos en la entreplanta, a la derecha de la zona central, justo a tiempo para el himno nacional. Se suponía que Sid Fernandez

lanzaría contra Vida Blue esa noche, pero Fernandez cayó enfermo cuando calentaba en el montículo y hubo que sustituirlo. Terry Leach estaba sentado en la zona de su equipo, en ropa interior, haciendo un crucigrama. Cinco minutos más tarde, realizó el primero de los ochenta y siete lanzamientos que ejecutaría esa noche. Eso significa menos de diez lanzamientos por *inning* en nueve *innings*, un número que significa un dominio absoluto sobre el otro equipo. Como Terry Leach jugó las nueve partes, dejando a los Giants con sólo tres bateos, debería calificar su actuación como la mejor que he tenido el placer de ver. Los Giants no podían ni tocarlo. Más tarde, cuando realizó un toque de sacrificio, el público se puso en pie para ovacionar a Terry Leach por primera vez en su carrera. Mi mujer y yo nos pusimos de pie con el resto del público, aplaudiendo, gritando con todas nuestras fuerzas. Incluso ahora, catorce años y medio más tarde, todavía hablamos de esa noche como la noche más hermosa de béisbol que hemos vivido juntos.

18 de diciembre de 1999

El Proyecto Nacional de Relatos

Esto es algo que no entraba en mis planes. El Proyecto Nacional de Relatos surgió por casualidad y, si no hubiese sido por un comentario que hizo mi mujer mientras cenábamos, hace ahora dieciséis meses, la mayoría de los textos que aparecen en este libro nunca se habrían escrito. Fue en mayo de 1999, o quizá en junio, y aquel mismo día la Radio Pública Nacional me había hecho una entrevista a raíz de mi última novela. Al término de nuestra conversación, Daniel Zwerdling, el presentador del programa «Week end All Things Considered», me preguntó si me interesaría colaborar regularmente con ellos. Yo ni siquiera le veía la cara mientras me hacía su propuesta porque me encontraba en el estudio de la RPN, en la Segunda Avenida de Nueva York, mientras él estaba en Washington, D. C. Durante los veinte o treinta minutos anteriores habíamos estado conversando a través de micrófonos y auriculares, gracias a una maravilla tecnológica conocida como fibra óptica. Le pregunté qué era lo que tenía en mente y me contestó que no lo sabía con exactitud. Tal vez yo podría acudir a la emisora de radio, una vez al mes, por ejemplo, y leer algunos de mis cuentos.

No me interesaba. A duras penas lograba mantener el ritmo de mi propio trabajo como para asumir la obligación de escribir relatos por encargo. Pero, por educación, dije que lo pensaría.

Fue Siri, mi mujer, quien le dio la vuelta a todo. Aquella noche, cuando le conté la curiosa proposición que me había hecho la RPN, me sugirió inmediatamente una alternativa que me hizo cambiar de opinión. En cuestión de segundos el no se convirtió en un sí.

No tienes por qué escribir los relatos tú mismo, dijo. Haz que la gente se siente y escriba sus propias historias. Podrían enviártelas y luego tú leerías las mejores por la radio. Si se anima suficiente gente, podría llegar a convertirse en un proyecto extraordinario.

Así fue como nació el Proyecto Nacional de Relatos. La idea fue de Siri. Yo lo único que hice fue asumirla y echar a correr.

A finales de septiembre, Zwerdling vino a mi casa de Brooklyn con Rebecca Davis, una de las productoras de «Week end All Things Considered», y a través de una nueva entrevista por la radio hicimos

público el proyecto. Les pedí a los oyentes que enviaran sus relatos. Los relatos tenían que ser verídicos y breves, pero no habría restricciones en cuanto a tema ni a estilo. Lo que más me interesaba, dije, era que las historias rompieran nuestros esquemas, que fueran anécdotas que revelasen las fuerzas desconocidas y misteriosas que intervienen en nuestras vidas, en nuestras historias familiares, en nuestros cuerpos y mentes, en nuestras almas. En otras palabras, historias reales que bien pudieran ser una ficción. Me refería a grandes y pequeños acontecimientos, a hechos trágicos y a hechos cómicos, a cualquier experiencia que se considerase lo suficientemente importante como para llevarla al papel. Les dije que no debían preocuparse si nunca habían escrito un relato. Todo el mundo conoce alguna anécdota buena y, si respondía suficiente gente a la convocatoria, podíamos llegar a conocer cosas sorprendentes sobre nosotros mismos y sobre los demás. El proyecto nacía con un espíritu totalmente democrático. Todos los oyentes estaban invitados a participar y yo, por mi parte, me comprometí a leer todas las historias que recibiese. La gente exploraría sus propias vidas y experiencias y, al mismo tiempo, participaría de un esfuerzo colectivo, de algo más trascendental. Dije que, con la ayuda de todos, esperaba reunir un archivo de datos y hechos, en definitiva: un museo de la realidad estadounidense.

La entrevista fue emitida el primer sábado de octubre, hoy hace exactamente un año. Desde entonces he recibido más de cuatro mil relatos. La cifra es mucho mayor de lo que yo había previsto y durante los últimos doce meses mi casa se ha visto inundada de manuscritos, y me he encontrado flotando, enloquecido, sobre un mar de papel en constante expansión. Algunas historias están escritas a mano, otras están mecanografiadas y hay otras que están impresas directamente del correo electrónico. Me ha costado mucho elegir todos los meses cinco o seis entre las mejores para que pudiesen ser emitidas en el espacio de veinte minutos de «Weekend All Things Considered». Ha sido un trabajo especialmente gratificante, una de las tareas que más me han inspirado a lo largo de mi vida. Pero también ha habido momentos difíciles. En varias ocasiones, cuando me he visto desbordado por tantas colaboraciones, he tenido que leer sesenta o setenta historias de una sola sentada y cada vez que me levantaba de la silla me quedaba hecho polvo, absolutamente agotado. He tenido que lidiar con muchas emociones, con muchos desconocidos acampados en el salón, con muchas voces que llegaban de muchas direcciones. En aquellas tardes, durante el espacio de dos o tres horas, me parecía como si toda la población de Estados Unidos hubiese entrado en mi casa. Pero no oía cantar a América. Oía a América

contar historias.

Sí, también es cierto que hubo algunas diatribas y algunas cartas insultantes enviadas por perturbados, pero muchas menos de lo que me hubiera imaginado. He conocido nuevas revelaciones sobre el asesinato de Kennedy, he tenido que someterme a exégesis complejas y variopintas que relacionan hechos corrientes con versículos de las Escrituras y me ha sido confiada información relacionada con demandas contra media docena de corporaciones y agencias gubernamentales. Algunas personas han hecho todo lo posible por provocarme y ponerme enfermo. La semana pasada, sin ir más lejos, recibí un relato escrito por un hombre que firmaba «Cancerbero» y que como dirección de remitente había puesto «El Infierno 66666». El relato hablaba de sus días como marine en Vietnam y acababa contando cómo él y otro soldado de su compañía habían robado un bebé vietnamita, lo habían asado al fuego y se lo habían comido junto a esa misma fogata. Lo contaba como si estuviese orgulloso de lo que había hecho. Después de todo lo que uno ha oído, la historia bien podría ser cierta. Pero eso no significa que yo tuviera el mínimo interés en leerla por la radio.

Por otro lado, algunos de los relatos escritos por gente trastornada contenían pasajes sorprendentes y emocionantes. El pasado otoño, cuando el proyecto comenzaba a ponerse en marcha, me llegó una historia de otro veterano del Vietnam, un hombre que cumplía cadena perpetua por asesinato en una penitenciaría del Medio Oeste. Me envió una declaración jurada manuscrita que relataba la confusa historia de cómo llegó a cometer aquel crimen y la última frase del documento decía: «Nunca he sido perfecto, pero soy real». Hasta cierto punto, esa afirmación podría servir de lema para el Proyecto Nacional de Relatos, el principio mismo que subyace en este libro. Nunca hemos sido perfectos, pero somos reales.

De las cuatro mil historias que he leído, la mayoría han sido lo suficientemente atractivas como para atraparme de principio a fin. La mayor parte de ellas han sido escritas con una convicción firme y sencilla y honran a las personas que las han enviado. Todos nosotros sentimos que tenemos una vida interior. Todos sentimos que formamos parte del mundo y que, sin embargo, vivimos exiliados en él. Todos ardemos en las llamas de nuestra propia existencia. Necesitamos palabras para expresar lo que hay dentro de nosotros, y los colaboradores me han dado una y otra vez las gracias por haberles brindado la oportunidad de contar sus historias, por «permitir que se escuche a la gente». Y lo que han llegado a escribir es, en casi todos los casos, sorprendente. Más que nunca, he percibido cuán profunda y

apasionadamente vivimos en nuestro interior la mayoría de las personas. Nuestros apegos son feroces. Nuestros amores nos desbordan, nos definen, desdibujan los límites entre nosotros y los demás. Aproximadamente un tercio de los relatos que he leído hablan de la familia: padres e hijos, hijos y padres, maridos y mujeres, hermanos y hermanas, abuelos. Para la mayoría de nosotros, ésas son las personas que llenan nuestro mundo, e historia tras historia, ya sean trágicas, ya sean cómicas, me ha impresionado la claridad y la convicción con que se expresan esas conexiones.

Algunos estudiantes de enseñanza secundaria me enviaron historias sobre sus mejores jugadas de béisbol o sobre las medallas que ganaron en competiciones deportivas, pero era raro el adulto que aprovechase la oportunidad para alardear sobre sus logros. Meteduras de pata divertidas, desgraciadas coincidencias, situaciones en las que se ha visto la muerte de cerca, encuentros milagrosos, ironías inverosímiles, premoniciones, penas, dolor, sueños, ésos fueron los temas elegidos por los participantes. Aprendí que no soy el único en creer que cuanto más sabemos del mundo, más desconcertante y difícil de aprehender nos resulta. Como escribiese uno de los primeros participantes, tan elocuentemente: «Al final, me encuentro sin una definición adecuada de la realidad». Si no tenemos una certeza absoluta ante nada y si todavía poseemos una mente lo suficientemente abierta como para cuestionar lo que estamos viendo, tendemos a mirar el mundo con mayor atención, y, de esa observación, surge la posibilidad de ver algo que nadie había visto nunca. Debemos estar dispuestos a admitir que no se conocen todas las respuestas. Si creyésemos que sí, nunca tendríamos nada importante que decir.

Tramas increíbles, desenlaces insólitos, hechos que se niegan a obedecer las leyes del sentido común. Con mucha más frecuencia de lo que se piensa, nuestras vidas se asemejan a las novelas del siglo XVIII. Justamente hoy he recibido otro montón de correo electrónico que la RPN me hace llegar, y entre los nuevos relatos se encontraba la siguiente historia, escrita por una mujer que vive en San Diego, California. La cito a continuación, no porque sea distinta sino, simplemente, porque es el ejemplo más reciente que tengo a mano:

Fui adoptada en un orfanato a la edad de ocho meses. Menos de un año después, mi padre adoptivo murió repentinamente. Fui criada por mi madre adoptiva junto con otros tres hermanos mayores, también adoptados. Cuando se es hijo adoptivo se tiene una curiosidad natural por conocer a tu familia biológica. Una vez casada y con casi treinta años, decidí comenzar mi búsqueda.

Había crecido en Iowa y, sin cejar en mi empeño, después de dos años localicé a mi madre natural en Des Moines. Nos citamos y fuimos a cenar juntas. Le pregunté quién era mi padre y ella me dio su nombre. Le pregunté dónde vivía y ella contestó «En San Diego», que era donde yo había estado residiendo durante los últimos cinco años. Me había mudado a San Diego sin conocer allí a un alma. Lo único que sabía era que quería vivir allí.

Al final resultó que yo trabajaba justo al lado del edificio donde lo hacía mi padre. Comíamos con frecuencia en el mismo restaurante. Nunca le hablamos a su mujer de mi existencia, puesto que, en realidad, yo no quería ocasionarle ningún trastorno en su vida. Aunque a él siempre le había gustado ir de flor en flor y siempre tenía alguna amiguita al lado. Su última novia y él llevaban «juntos» más de quince años, y ella se convirtió en mi fuente de información.

Hace cinco años mi madre natural se estaba muriendo de cáncer en Iowa. A la vez, me llamó la amante de mi padre para comunicarme que él acababa de morir debido a complicaciones cardíacas. Llamé a mi madre al hospital de Iowa y le comuniqué el fallecimiento de mi padre. Ella murió esa misma noche. Me contaron que los funerales tuvieron lugar el sábado siguiente exactamente a la misma hora: el de él, a las 11 de la mañana en California, y el de ella, a la 1 de la tarde en Iowa.

Al cabo de tres o cuatro meses me di cuenta de que era necesario publicar un libro para hacer justicia al proyecto. Recibía muchas historias y muy buenas y sólo podía leer por la radio una fracción de aquellas valiosas colaboraciones. Algunas eran demasiado largas para el formato radiofónico que habíamos establecido, y la naturaleza efímera de las emisiones (una voz solitaria e incorpórea que flota cada mes por las ondas americanas durante dieciocho o veinte minutos) me impulsó a reunir las más memorables y a conservarlas. La radio es un instrumento poderoso, y la RPN llega a casi todos los rincones del país, pero no puedes retener las palabras en las manos. Un libro es algo tangible, y una vez que lo has cerrado siempre puedes volver al lugar donde lo dejaste y cogerlo otra vez.

Esta antología contiene 179 relatos, los que considero que son los mejores entre las cuatro mil historias, aproximadamente, que nos llegaron durante el pasado año. Pero también es una selección representativa, una versión en miniatura, de lo que fue el Proyecto Nacional de Relatos en su conjunto. Por cada relato que trata de un sueño o de un animal o de un objeto perdido que aparece en estas páginas, hay docenas de otros relatos recibidos, docenas de otros

relatos que podían haber sido escogidos. El libro comienza con un cuento de seis renglones sobre una gallina (el primero que leí en la radio en noviembre del año pasado) y acaba con una meditación nostálgica sobre el papel que la radio juega en nuestras vidas. La autora del último relato, Ameni Rozsa, sintió la necesidad de escribirlo mientras escuchaba una de las emisiones del Proyecto Nacional de Relatos por la radio. Mi deseo había sido reunir una colección de fragmentos de la realidad americana, pero nunca habría pensado que el proyecto mismo pudiese convertirse también en parte de esa realidad.

Este libro ha sido escrito por personas de todas las edades y de todas las clases sociales. Entre ellas hay un cartero, un marino mercante, un conductor de trolebús, una lectora de contadores de gas y electricidad, un restaurador de pianos, un especialista en limpiar lugares donde se ha cometido un crimen, un músico, un hombre de negocios, dos sacerdotes, un recluso de una prisión estatal, varios médicos, diferentes tipos de amas de casa, granjeros y exmilitares. El colaborador más joven tiene apenas veinte años; el mayor ronda los noventa. La mitad de los escritores son mujeres, y la otra mitad, hombres. Viven en ciudades, en urbanizaciones, en zonas rurales, y pertenecen a cuarenta y dos estados diferentes. Al seleccionar los relatos jamás pretendí buscar un equilibrio demográfico. Únicamente los elegí basándome en sus méritos: por su humanidad, su autenticidad y su atractivo. Ésas han sido las cifras, y el resultado visible se debe a la pura casualidad.

En un intento de ordenar un poco este caos de voces y estilos diferentes, he clasificado las historias en diez categorías. Los títulos de los distintos apartados hablan por sí mismos, aunque —excepto el del cuarto, «Disparates», que está compuesto en su totalidad de historias cómicas— el material es muy variado en cada una de las categorías. La gama de los contenidos va desde la farsa a la tragedia, y por cada acto de crueldad y violencia que pueda encontrarse en ellos hay siempre un contrapunto de amabilidad, generosidad o amor. Las historias avanzan y retroceden, suben y bajan, entran y salen, y al cabo de un rato la cabeza empieza a darte vueltas. Al pasar la página se pasa, también, de un colaborador a otro. Y uno se encuentra con una persona totalmente diferente, una serie de circunstancias totalmente diferentes y una visión del mundo totalmente diferente. Pero la diferencia es justamente el tema de este libro. En él se encuentran estilos elegantes y sofisticados y otros que son burdos y torpes. Sólo una pequeña parte de él se asemeja a algo que podríamos calificar de «literatura». Porque este libro es otra cosa: es algo puro y descarnado al mismo tiempo, y aunque sus autores carezcan de

técnica, la mayoría de sus relatos son inolvidables. Me es difícil imaginar que alguien pueda leer este libro de cabo a rabo sin derramar una sola lágrima ni soltar una sonora carcajada.

Si tuviese que definir estos relatos, los llamaría crónicas desde el frente de la experiencia personal. Tratan sobre los mundos privados de los norteamericanos, y sin embargo una y otra vez se detectan en ellos las inexorables huellas de la historia, las intrincadas formas con las que cada sociedad acaba moldeando los destinos de los individuos. Algunos de los colaboradores de más edad, al repasar los hechos de su niñez y de su juventud, escriben inevitablemente sobre la Gran Depresión y la segunda guerra mundial. Otros, nacidos a mediados de siglo, continúan arrastrando las consecuencias de la guerra de Vietnam. El conflicto acabó hace veinticinco años, y sin embargo sigue vivo en nosotros como una pesadilla recurrente, una gran herida en el alma de la nación. Otros colaboradores, desde generaciones distintas, han escrito sobre la enfermedad del racismo en Estados Unidos. Este azote nos ha acompañado durante más de trescientos cincuenta años y no importa cuánto hayamos luchado para erradicarlo de nuestro entorno, todavía no hemos encontrado una cura.

Otros relatos se refieren al sida, al alcoholismo, a la drogadicción, a la pornografía y a las armas. La presión social incide continuamente sobre las vidas de estas personas, pero ninguno de los relatos pretende ser un análisis sociológico. Sabemos que el padre de Janet Zupan murió en 1967 en un campo de prisioneros de Vietnam, pero ella no escribe sobre ese drama. Con un ojo excepcional para los detalles visuales, relata una tarde en el desierto de Mojave mientras su padre persigue a su obcecado y recalcitrante caballo. Y sabiendo, como sabemos, lo que le ocurrirá a su padre dos años más tarde, leemos su relato como si fuese una especie de homenaje. No hay una sola alusión a la guerra, y sin embargo, de forma indirecta y debido al enfoque casi pictórico del momento que describe, sentimos desfilar ante nuestros ojos toda una época de la historia de Estados Unidos.

La risa del padre de Stan Benkoski. La bofetada en el rostro de Carol Sherman-Jones. La pequeña Mary Grace Dembeck arrastrando un árbol de Navidad por las calles de Brooklyn. La desaparición del anillo de boda de la madre de John Keith. Los dedos de John Flannelly atascados en los agujeros de la rejilla de acero inoxidable de la calefacción. Mel Singer luchando con su propio abrigo y perdiendo la contienda. Anna Thorson en el baile del granero. La bicicleta de Edith Riemer. Marie Johnson observando la filmación de una escena cinematográfica en la casa donde vivió cuando era niña. El encuentro de Lud low Perry con el hombre sin piernas. Catherine Austin

Alexander mirando la calle Setenta y cuatro por su ventana. El paseo por la nieve de Juliana C. Nash. El martini filosófico de Dede Ryan. El arrepentimiento de Carolyn Brasher. El sueño del padre de Mary McCallum. El botón del cuello de la camisa de Earl Roberts. Una tras otra, estas historias dejan una impresión indeleble en la memoria. Incluso después de haberlas leído todas, continúan grabadas de tal forma en nuestras mentes que uno las recuerda igual que ocurre con una parábola mordaz o un buen chiste. Las imágenes son claras, densas y un tanto ingrávidas. Y todas son lo suficientemente pequeñas como para caber en un bolsillo. Como las fotos de la familia que solemos llevar encima.

3 de octubre de 2000

Una pequeña antología de poemas surrealistas

1968. Tenía veintiún años, estaba en mi tercer año en Columbia, y estos poemas fueron de los primeros textos que intenté traducir. Recuerda la época: la guerra en Vietnam, el clamor de la política en College Walk, un año de protestas incesantes, la huelga que cerró la universidad, sentadas, disturbios, el arresto de setecientos alumnos (yo incluido). A la luz de ese tumulto (ese cuestionamiento), los surrealistas fueron para mí un descubrimiento importante: poetas que luchaban contra las convenciones de la poesía, poetas que soñaban con la revolución, con cambiar el mundo. La traducción, por aquel entonces, era para mí más que un ejercicio literario. Era un primer paso para liberarme de mis propios grilletes, para superar mi propia ignorancia. *Debes cambiar tu vida*. Quizá, en esa época, era más una cuestión de búsqueda del sentido de la vida, de intentar inventar una vida en la que pudiera creer.

22 de enero de 2002

El arte de la preocupación

Art Spiegelman es una amenaza cuádruple única. Es un artista que dibuja y pinta; un camaleón que puede imitar y embellecer cualquier estilo visual que elija; un escritor que se expresa con frases vívidas y afiladas; y un provocador con un don para el humor en sus encarnaciones más salvajes y lacerantes. Si mezclas esos talentos y los pones al servicio de una profunda conciencia política, un hombre puede dejar una considerable huella en el mundo. Que es precisamente lo que Art Spiegelman ha hecho en *The New Yorker* durante los diez últimos años.

Lo conocemos sobre todo como autor de *Maus*, el brillante relato en dos volúmenes de la pesadilla vivida por su padre en los campos de la segunda guerra mundial. En esa obra, Spiegelman se reveló como un narrador experto, y sin duda así lo recordará la historia: como el hombre que demostró que los cómics no son necesariamente para niños, que se puede contar una historia compleja en una serie de pequeños rectángulos llenos de palabras e imágenes, y que eso puede alcanzar la fuerza intelectual y emocional de la gran literatura.

Pero también hay otro lado en Spiegelman, que ha dominado de forma creciente sus energías en los años posteriores a *Maus*: el artista como moscardón y crítico social, como comentarista de los acontecimientos de actualidad. Como amigo y admirador de Spiegelman, siempre me ha parecido extraño que haya encontrado un sitio para eso en *The New Yorker*. La revista nació en la era del *jazz* y ha sido un elemento constante de la escena estadounidense durante más de setenta y cinco años: ha salido de la imprenta cada semana mientras el país pasaba por guerras, depresiones y estallidos violentos, y ha mantenido con firmeza un tono que es al mismo tiempo calmado, sofisticado y complaciente. *The New Yorker* ha publicado periodismo excelente a lo largo de los años, pero, aunque muchos de sus reportajes hayan sido incisivos y perturbadores, las páginas en las que aparecían estaban flanqueadas por anuncios de artículos de lujo y vacaciones en el Caribe, adornadas con caricaturas despreocupadamente divertidas sobre las flaquezas de la vida burguesa. Ése es el estilo de *The New Yorker*. El mundo puede irse al infierno, pero, cuando abrimos nuestra revista favorita, entendemos que el infierno es para otra gente. Nada ha cambiado para nosotros, y

nada lo hará nunca. Somos afables, tranquilos y sofisticados. No hay de qué preocuparse.

Pero Spiegelman quiere preocuparse. Es su trabajo. Ha abrazado la preocupación como la vocación de su vida, y se inquieta por la injusticia que percibe en el mundo, echa espumarajos con diligencia al ver las locuras y estupideces de los hombres que ocupan el poder, se niega a tomarse las cosas con calma. No sin humor, por supuesto, y no sin su característico toque cómico, pero, aun así, la última cosa que se podría decir de este hombre es que es complaciente. De modo que doy la enhorabuena a *The New Yorker* por haber tenido la sabiduría de incluirlo en su plantilla. Y enhorabuena a Spiegelman por haber revigorizado el espíritu de ese sólido bastión del buen gusto.

Colaborando tanto en el interior como el exterior de la revista, ha realizado aproximadamente setenta obras para *The New Yorker*, bajo el reinado de dos editores, Tina Brown y David Remnick. Esas obras incluyen dibujos y pinturas de una página (entre ellos una amarga parodia de *La vida es bella*, una película que Spiegelman aborreció), extensos artículos sobre varios temas presentados en forma de cómic (agresiones neonazis en Rostock, Alemania; homenajes a Harvey Kurtzman, Maurice Sendak y Charles Schulz; un ataque a George Bush y el fraude electoral de 2000; observaciones sobre la cultura pop reflejada en el comportamiento de sus propios hijos) y casi cuarenta cubiertas. El exterior de la revista es su rasgo más visible, la marca característica de su filosofía y contenido editorial, el traje que lleva cuando se muestra en público. Hasta que apareció Spiegelman, *The New Yorker* era famoso —incluso hilarantemente famoso— por lo insulsas que eran sus portadas. Petulante y suave, segura de la fidelidad de sus numerosos lectores, la revista aparecía una semana tras otra en los quioscos, mostrando sosegadas escenas otoñales, nevados paisajes de invierno, jardines de zona residencial y calles urbanas despobladas: una imaginería tan trillada e insípida que inducía somnolencia en los ojos del espectador. Y un día, el 15 de febrero de 1993, apareció la primera portada de Spiegelman y *The New Yorker* explotó en un nuevo *New Yorker*, una revista que de pronto empezó a formar parte del mundo contemporáneo.

Era un mal momento para la ciudad. Crown Heights, un barrio empobrecido de Brooklyn habitado por afroamericanos y judíos ortodoxos, se encontraba al borde de la guerra racial. Un judío había atropellado a un niño negro y una muchedumbre negra enfurecida había matado a un judío como venganza, y durante muchos días una agitación feroz dominaba las calles, con amenazas de más violencia

por ambas partes. El alcalde, David Dinkins, era un hombre decente, pero también cauteloso, y carecía de la habilidad política necesaria para actuar rápidamente y resolver la crisis. (Probablemente, ese fracaso le costó las siguientes elecciones, que llevaron al áspero régimen de Rudolph Giuliani, alcalde de la ciudad los ocho años siguientes). Con toda su diversidad étnica, Nueva York es una ciudad sorprendentemente tolerante y la mayoría de la gente se esfuerza durante la mayor parte del tiempo en llevarse bien con los demás. Pero las tensiones raciales existen: a menudo arden en silencio y a veces explotan en forma de actos violentos aislados. Pero ahí había todo un barrio en guerra y eso era algo feo, una mancha en el espíritu democrático de Nueva York. Fue entonces cuando se supo de Spiegelman, el momento preciso en el que entró en la batalla y encontró la solución al problema. *Besaos y haced las paces*. Su declaración fue así de sencilla, escandalosa y potente. Un judío ortodoxo abrazaba a una mujer negra, la mujer negra abrazaba al judío ortodoxo, tenían los ojos cerrados y se besaban. Para redondear el tema del día de San Valentín, el fondo de la imagen era de un rojo uniforme, y tres pequeños corazones flotaban dentro del borde dibujado que la encuadraba. Spiegelman no tomaba partido. Como judío, no se proponía defender la comunidad judía de Crown Heights; como hombre que no practicaba ninguna religión, no manifestaba su apoyo a la comunidad afroamericana que compartía el mismo miserable trozo de tierra. Hablaba como ciudadano de Nueva York, como ciudadano del mundo, y se dirigía a los dos grupos al mismo tiempo: es decir, se dirigía a todos nosotros. Basta de odio, decía, basta de intolerancia, basta de demonizar al otro. De forma pictórica, el mensaje de la portada era idéntico a la idea que expresó W. H. Auden el primer día de la segunda guerra mundial: «Debemos amarnos unos a otros o morir».

Tras ese extraordinario debut, Spiegelman siguió esquivando nuestras expectativas, usando de manera consciente su inventiva como fuerza desequilibrante, como arma sorprendente. Quiere hacer que perdamos el equilibrio, pillarnos con la guardia baja, y para ello aborda sus temas desde numerosos ángulos diferentes y con incontables matices tonales: burla y capricho, indignación y reproche, incluso ternura y afecto elogioso. La heroica madre que trabaja en la construcción y da de mamar a su hijo en la viga de un rascacielos a medio construir; bombas-pavo que caen sobre Afganistán; la entrepierna de Bill Clinton rodeada por un mar de micrófonos; diplomas universitarios que resultan ser anuncios de petición de ayuda; la extraña familia *hipster* como emblema de amor y solidaridad intergeneracional; el conejo crucificado de Pascua, empalado sobre un

impreso de la declaración de la renta; el Santa Claus y el rabino con barbas y vientres idénticos. Sin miedo a cortejar la polémica, Spiegelman ha ofendido a mucha gente a lo largo de los años y los poderes editoriales de *The New Yorker* han considerado varias de las cubiertas que ha hecho para la revista tan incendiarias que se han negado a publicarlas. Empezando con la portada del día de San Valentín de 1993, la obra de Spiegelman ha inspirado miles de cartas indignadas, cientos de suscripciones canceladas y, en un caso extremadamente dramático, una manifestación de protesta de miembros del Departamento de Policía de Nueva York delante de la redacción del *New Yorker* en Manhattan. Ése es el precio que hay que pagar por decir lo que uno piensa: por dibujar lo que uno piensa. La posición de Spiegelman en *The New Yorker* no siempre ha sido fácil, pero su coraje ha sido una constante fuente de ánimo para quienes amamos nuestra ciudad y creemos en la idea de Nueva York como un lugar para todo el mundo, como el laboratorio central de las contradicciones humanas de nuestro tiempo.

Luego llegó el 11 de septiembre de 2001. Un holocausto nos visitó en el fuego y el humo de tres mil cuerpos incinerados, y nueve meses más tarde la ciudad sigue llorando a sus muertos. Inmediatamente después del ataque, en las horas y los días que siguieron a esa mañana asesina, pocos de nosotros fuimos capaces de pensar de manera coherente. La conmoción era demasiado grande y, mientras el humo seguía sobrevolando la ciudad y respirábamos los olores repugnantes de la destrucción y la muerte, la mayoría de nosotros caminábamos como sonámbulos, entumecidos y deslumbrados, incapaz de hacer nada. Pero *The New Yorker* debía sacar un número y, cuando se dieron cuenta de que alguien tendría que hacer una portada —el número más importante de su historia, que habría que producir en tiempo récord—, recurrieron a Spiegelman.

Ese número, negro sobre negro, del 24 de septiembre es, en mi opinión, la obra maestra de Spiegelman. Frente al horror absoluto, uno tiene la inclinación de prescindir por completo de las imágenes. A menudo, las palabras nos fallan en momentos de extrema dureza. Lo mismo les ocurre a los cuadros. Si no malinterpreté lo que Spiegelman me contó esos días, creo que al principio se resistió a ese impulso iconoclasta: entregar una homogénea portada negra para representar el duelo, una imagen ausente como espejo de lo inefable. Se le ocurrieron otras ideas. Las probó, pero las rechazó una a una, y empujó poco a poco la mente hacia tonos cada vez más oscuros hasta que, al final, llegó a un negro profundo y uniforme. Pero aún no era suficiente. Aunque le parecía demasiado silencioso, demasiado fácil, demasiado resignado, a falta de cualquier otra solución, estuvo a

punto de capitular. Entonces, justo cuando iba a rendirse, empezó a pensar en algunos de los artistas que le habían precedido, artistas que habían explorado las implicaciones de eliminar el color de sus obras: en particular Ad Reinhardt, con sus óleos en negro sobre negro de los años sesenta, esas antiimágenes supremamente abstractas y mínimas que habían llevado la pintura al extremo más lejano de sus posibilidades. Spiegelman había encontrado su dirección. No en el silencio, sino en lo sublime.

Tienes que mirar con mucha atención la imagen para ver las torres. Están allí y no están allí, borradas y aun así presentes, sombras que laten en el olvido, en la memoria, en la emanación fantasmal de una tormentosa vida después de la muerte. Cuando vi la imagen por primera vez, tuve la sensación de que Spiegelman me había puesto un estetoscopio en el pecho y había registrado metódicamente cada latido que había agitado mi sangre desde el 11 de septiembre. Luego, los ojos se me llenaron de lágrimas. Lágrimas por los muertos. Lágrimas por los vivos. Lágrimas por los actos abominables que nos infligimos unos a otros, por la crueldad y la barbarie de toda la espantosa raza humana.

Luego pensé: *Debemos amarnos unos a otros o morir*.

Junio de 2002

Joubert, el invisible

Algunos escritores viven y mueren en las sombras, y no empiezan a vivir para nosotros hasta después de muertos. Emily Dickinson sólo publicó tres poemas en vida; Gerard Manley Hopkins publicó uno. Kafka se guardó sus novelas inacabadas y, si no hubiera sido por la promesa rota de su amigo Max Brod, habrían sido quemadas. El delirio de Christopher Smart, *Jubilate Agno*, se compuso a comienzos de la década de 1760, pero no llegó a la imprenta hasta 1939.

Piensa en cuántos escritores desaparecieron cuando la biblioteca de Alejandría ardió en el año 391. Piensa en cuántos libros destruyó la Iglesia Católica en la Edad Media. Por cada resurrección milagrosa, por cada obra que librepensadores como Petrarca y Boccaccio salvaron del olvido, se podrían enumerar cientos de pérdidas. Ralph Ellison trabajó durante años en una continuación de *Hombre invisible*, y el manuscrito se quemó en un incendio. En un arrebato de locura, Gógol destruyó *Almas muertas*. Lo que conocemos de la obra de Heráclito y Safo sólo son fragmentos. En sus últimos años, Melville había caído de tal manera en el olvido que la mayoría de la gente pensaba que llevaba tiempo muerto cuando apareció su necrología, en 1891. Hasta que se descubrió *Moby Dick* en una librería de viejo en 1920 Melville no fue reconocido como uno de nuestros novelistas esenciales.

La vida póstuma de los escritores es precaria en el mejor de los casos, y, si no logran publicar antes de morir —por voluntad propia, por accidente, por simple mala suerte—, el destino de su trabajo es una perdición casi segura. El poeta estadounidense Charles Reznikoff contaba que su abuela tiró los poemas que había escrito su abuelo después de que éste muriera: el trabajo de toda una vida arrojado a la basura. Más recientemente, el joven John Kennedy Toole se suicidó tras fracasar en el intento de encontrar un editor para su novela. Cuando la novela apareció, fue un éxito de crítica. ¿Quién sabe cuántas obras maestras no leídas se ocultan en desvanes o enmohecen en bodegas? Sin alguien que defienda la obra de un escritor muerto, es como si esa obra no se hubiera escrito nunca. Piensa en Osip Mandelstam, asesinado por Stalin en 1938. Si su viuda, Nadezhda, no se hubiera ocupado de preservar la memoria de toda su obra, lo habríamos perdido como poeta.

Hay docenas de escritores póstumos en la historia de la literatura, pero ningún caso es más oscuro que el de Joseph Joubert, un francés que escribió en el último cuarto del siglo XVIII y el primer cuarto del XIX. No sólo no publicó una sola palabra en vida, sino que la obra que dejó elude una definición clara, lo que significa que ha seguido existiendo como un escritor casi invisible incluso después de su descubrimiento, conquistando un grupo de lectores ardientes en cada generación, pero sin emerger por completo de las sombras que lo rodearon cuando estaba vivo. Ni poeta ni novelista, ni filósofo ni ensayista, Joubert fue un hombre de letras sin cartera, cuya obra consiste en un amplio conjunto de cuadernos en los que escribió sus pensamientos cada día a lo largo de más de cuarenta años. Todas las entradas llevan fecha, pero los cuadernos no se pueden analizar como un diario tradicional, porque apenas incluyen comentarios personales. Joubert tampoco era un escritor de máximas a la manera francesa clásica. Era algo más oblicuo y exigente: un escritor que se pasó la vida preparándose para una obra que nunca llegó a escribir, un escritor de primera categoría que paradójicamente nunca produjo un libro. Joubert habla en susurros, y uno debe acercarse mucho para oír lo que está diciendo.

Nació en Montignac (Dordogne) el 7 de mayo de 1754. Era el hijo del cirujano mayor Jean Joubert. Joseph Joubert, el segundo de los ocho hijos supervivientes, terminó su educación básica a los catorce años y fue enviado a Toulouse para que completara sus estudios. Su padres esperaban que hiciera carrera en el mundo del derecho, pero los intereses de Joubert se centraban en la filosofía y los clásicos. Después de licenciarse, dio clase varios años en el centro en el que había estudiado y luego volvió a Montignac, donde estuvo dos años sin planes profesionales ni ninguna ambición aparente; para entonces ya sufría la mala salud que lo atormentaría toda la vida.

En mayo de 1778, justo después de su vigésimo cuarto cumpleaños, Joubert se trasladó a París y se instaló en el Hôtel de Bordeaux de la rue des Francs-Bourgeois. Pronto se convirtió en un miembro del círculo de Diderot, y a través de esa relación entró en contacto con el escultor Pigalle y muchos otros artistas de la época. En esos primeros años también conoció a Fontanes, que sería su mejor amigo durante el resto de su vida. Tanto Joubert como Fontanes frecuentaban el salón literario de la condesa Fanny de Beauharnais (cuya nieta se casaría más tarde con Napoleón Bonaparte). Otros asiduos del salón eran Buffon, La Harpe y Restif de la Bretonne.

En 1785, Fontanes y Joubert intentaron fundar un periódico sobre la vida literaria de París para suscriptores ingleses, pero la

aventura fracasó. Ese mismo año, Joubert inició una relación con la mujer de Restif de la Bretonne, Agnès Lebègue, que le llevaba catorce años. Pero en marzo de 1786 el *affaire* había terminado, de manera dolorosa para Joubert. Ese mismo año, visitó la ciudad de Villeneuve y conoció a Victoire Moureau, que se convertiría en su esposa en 1793. En esa época Joubert leyó mucho y escribió poco. Estudió filosofía, música y pintura, pero los proyectos de escritura que empezó —un elogio de Pigalle, un ensayo sobre el navegante Cook— nunca se concluyeron. Parece que, en general, Joubert observaba el mundo a su alrededor, cultivaba sus amistades y meditaba. A medida que pasaba el tiempo, se volcó cada vez en más en sus cuadernos como el lugar en el que desarrollar sus pensamientos y explorar su vida interior. A finales de la década de 1780 y en los primeros años de la de 1790, se habían convertido en una seria empresa diaria para él. Al principio, consideraba sus apuntes una manera de prepararse para una obra más grande y sistemática, un gran libro de filosofía que soñaba escribir. Sin embargo, a medida que pasaban los años y el proyecto lo seguía eludiendo, se dio cuenta lentamente de que los cuadernos eran un fin en sí mismos y finalmente admitió que «esas ideas no sólo forman la base de mi obra, sino de mi vida».

Joubert apoyaba desde hacía tiempo las ideas revolucionarias y, cuando la Revolución llegó en 1789, le dio una bienvenida entusiasta. En los últimos años de la década de 1790, lo nombraron juez de paz de Montignac, un puesto que entrañaba grandes responsabilidades y lo convertía en el principal ciudadano de la localidad. Según todas las versiones, realizó sus funciones con atención y justicia y era ampliamente respetado por su trabajo. Pero pronto le decepcionó la naturaleza cada vez más violenta de la Revolución. Rechazó presentarse a la reelección en 1792 y abandonó poco a poco la política.

Después de su matrimonio en 1793, se retiró a Villeneuve y a partir de entonces dividió su tiempo entre el campo y París. Fontanes se había exiliado en Londres, donde conoció a Chateaubriand. Finalmente, tras su regreso a París, Joubert y esos dos hombres más jóvenes colaboraron en la revista *Mercure de France*. Más tarde, Joubert ayudaría a Chateaubriand en muchos pasajes de *El genio del cristianismo* y lo socorrería económicamente en tiempos difíciles. Durante los primeros años del siglo XIX, Joubert estaba rodeado de muchos de los hombres y mujeres de más éxito en Francia, que lo admiraban profundamente por sus ideas, su aguda inteligencia crítica y su enorme talento para la amistad.

Cuando Joubert murió en 1824 a los setenta años,

Chateaubriand, que entonces era ministro de Asuntos Exteriores, escribió un elogio en *Journal des débats*:

Era uno de esos hombres a los que quieres por la delicadeza de sus sentimientos, la bondad de su alma, la serenidad de su temperamento, lo único de su carácter, la agudeza y brillantez de su mente, una mente que estaba interesada en todo y que lo entendía todo. Nadie se ha olvidado de sí mismo tan completamente y ha estado tan preocupado por el bienestar de los otros.

Aunque Fontanes y Chateaubriand le habían instado a componer un libro a partir de su escritura diaria, Joubert resistió la tentación de publicar. La primera selección que llegó a la imprenta, titulada *Pensées*, fue reunida por Chateaubriand en 1838 y se distribuyó en privado entre los amigos de Joubert. Siguieron otras ediciones, que dieron lugar a ensayos amables y apasionados de figuras tan distintas como Sainte-Beuve y Matthew Arnold, quien comparó a Joubert favorablemente con Coleridge y señaló que «los dos tenían un impulso natural por buscar la verdad auténtica en todos los asuntos en los que pensaban, y un órgano para encontrarla y reconocerla dondequiera que se hallase». Esas tempranas ediciones dividían los textos de Joubert en capítulos con encabezamientos abstractos como «Verdad», «Literatura», «Familia», «Sociedad», etc. Sólo en 1938, en una obra de dos volúmenes preparada por André Beaunier para Gallimard, se presentaron los textos de Joubert en el orden original de su composición. He tomado los fragmentos que he seleccionado para este libro de las novecientas páginas de letra apretada que tiene la escrupulosa edición de Beaunier.

Aquí no se incluye más de una décima parte de la obra de Joubert. Al elegir las entradas, me han guiado sobre todo mis gustos contemporáneos e idiosincrásicos, que concentraban mi atención en las teorías estéticas de Joubert, su «física imaginaria» y pasajes de importancia autobiográfica directa. No he incluido las largas notas de lectura que Joubert escribió cuando estudiaba a varios filósofos —Malebranche, Kant, Locke y otros— ni las frecuentes referencias a escritores de su tiempo, la mayoría de los cuales nos resultan desconocidos en la actualidad. Por conveniencia y economía, he eliminado las fechas que preceden a cada entrada.

Descubrí la obra de Joubert en 1971, gracias a un ensayo de Maurice Blanchot, «Joubert y el espacio». En él, Blanchot compara a Joubert con Mallarmé y presenta un sólido argumento para considerarlo el escritor más moderno de su época, el que nos habla de manera más directa. Y, realmente, ni la naturaleza libre e inquisitiva

de la mente de Joubert ni su estilo conciso y elegante han envejecido con el paso del tiempo. Todo se mezcla en los cuadernos, y las reflexiones sobre literatura y filosofía están diseminadas junto a observaciones sobre el clima, el paisaje y la política. Entradas de inolvidable perspicacia psicológica («Los que nunca retroceden se aman a sí mismos más de lo que aman la verdad») se alternan con comentarios breves y escalofriantes sobre el tumulto desatado a su alrededor («Cadáveres amontonados unos encima de otros»), que a su vez se ven punteados por repentinos estallidos de levedad («Dicen que las almas no tienen sexo; por supuesto que sí»). Cuanto más lees a Joubert, más quieres seguir leyéndole. Te atrae por su discreción y su sinceridad, por su brillantez y su claridad expresiva, por su forma tranquila pero totalmente original de ver el mundo.

Al mismo tiempo, es fácil ignorar a Joubert. No señala a nadie ni golpea ruidosos tambores retóricos, y no pretende escandalizar con sus ideas. Aquellos de nosotros que amamos su obra la consideramos un secreto precioso, pero en los ciento sesenta y cuatro años que han transcurrido desde que sus textos estuvieron al alcance del público por primera vez, apenas han causado un murmullo en el mundo en general. Esta traducción fue originalmente publicada por Jack Shoemaker, de North Point Press, en 1983, y el libro no logró provocar otra cosa que indiferencia por parte de los críticos y lectores de Estados Unidos. El libro sólo tuvo una reseña (en el *Boston Globe*) y las ventas rondaron los ochocientos ejemplares. Por otra parte, no mucho después de que se publicara el libro, la relevancia de Joubert se me manifestó claramente de manera extraordinaria. Le di un ejemplar a uno de mis amigos más antiguos, el pintor David Reed. David tenía un amigo que había acabado en Bellevue, después de sufrir un colapso nervioso, y David fue a verlo al hospital y le prestó su ejemplar de Joubert. Dos o tres semanas más tarde, cuando el amigo recibió el alta, llamó a David para disculparse por no devolverle el libro. Después de leerlo, le dijo, se lo había dado a otro paciente. Ese paciente se lo había pasado a otro paciente, y poco a poco Joubert había recorrido la planta. El interés por el libro se volvió tan vivo que grupos de pacientes se reunían en la sala común para leer fragmentos en voz alta y debatirlos. Cuando el amigo de David pidió que le devolvieran el libro, le dijeron que ya no le pertenecía. «Es nuestro libro —le dijo uno de los pacientes—. Lo necesitamos». Es la crítica literaria más elocuente que he oído nunca, una prueba de que el libro adecuado en el lugar adecuado es una medicina para el alma humana.

Como escribió el propio Joubert en 1801: «Una idea es algo tan real como una bala de cañón».

11 de agosto de 2002

Corriendo entre las llamas

Pensé deprisa. Tuve suerte y se me ocurrió una idea. Esas dos breves frases llegan hacia el final de *Running Through Fire*, el extraordinario relato donde Zosia Goldberg cuenta cómo logró sobrevivir a los años de pesadilla de la segunda guerra mundial, y resumen el espíritu de toda la historia que nos cuenta. Como un Ulises femenino, esta joven bella e ingeniosa necesitaba más que simple coraje para superar los peligros que la rodeaban. La supervivencia exigía astucia, rapidez mental bajo presión, una voluntad feroz de adaptarse a las condiciones más aterradoras e intolerables, y pura suerte: un encuentro fortuito con la persona adecuada en el momento adecuado, un traslado de una prisión a otra horas antes de que la primera fuera bombardeada, una serie infinita de pequeños y complicados milagros.

¿Por qué algunos vivieron cuando tantos millones murieron? En el caso de Goldberg, parece haber sido el resultado de un raro y fortuito conjunto de circunstancias. Era una mujer, lo que le daba la oportunidad de hacerse pasar por gentil —una opción que no estaba al alcance de los hombres judíos— y venía de una familia laica y muy asimilada. El polaco era el idioma que se hablaba en su casa, en vez del yiddish, y por tanto podía hablar sin preocuparse de que su acento la delatara. Pero, aparte de esos accidentes de nacimiento e idioma, estaba la cuestión del carácter. Aunque sólo tenía veintidós años cuando los alemanes invadieron Polonia, Goldberg ya no era una niña y, al oírla hablar de sus experiencias con su sobrino Hilton Obenzinger, se advierte que no era una persona corriente. Testaruda, terca, *sexy*, valiente, con la habilidad de una vidente para leer y juzgar las intenciones de los demás, tenía una confianza inflexible en sus propios instintos. Al principio de su relato, por ejemplo, cuando un exnovio le propone escapar del gueto con ella y encontrar refugio en la zona aria de Varsovia, duda. «¿Debería hacerlo o no?», le pregunta a su sobrino. «En primer lugar, no me era fiel. Nunca me fue fiel. Si no era fiel en el amor, no lo sería en asuntos más importantes como la vida y la muerte. No necesitaba a un tipo así».

Por otro lado, nunca se engañó pensando que podría sobrevivir sin la ayuda de los demás. Uno de los aspectos más perturbadores del libro es dónde encontró Goldberg en ocasiones esa ayuda. En varios momentos peligrosos la ayudaron soldados alemanes maduros (los

jóvenes eran invariablemente nazis retrógrados, descubrió) y, en algunos de esos casos, no la traicionaron, ni siquiera después de que se conociera su identidad judía. Eso contradice prácticamente todo lo que nos han contado sobre el comportamiento de los alemanes durante la guerra, y, cuando sumas la ayuda adicional que recibió de polacos de clase obrera y la combinas con los ejemplos que cita de judíos que traicionaban a otros judíos, la austera imagen en blanco y negro que hemos dibujado del Holocausto se disuelve en un gris emborronado y aterrador, un mundo en el que la humanidad continuaba con su avaricia y codicia habituales, con sus ocasionales destellos de bondad y sacrificio, con su imprevisibilidad eterna. En un pasaje escalofriante sobre las condiciones de vida en el gueto, Goldberg nos cuenta: «La gente se odiaba. Es comprensible, se morían de hambre. Se podían matar por comida. Teníamos a una familia de £ód en nuestro apartamento. Mi madre cocinaba. La mujer del hombre vino y se comió la sopa de mi madre, así que mi madre se me quejó. Al hombre no le gustó que mi madre se quejara, así que la empujó y le pegó. Cuando volví del trabajo aquel día le golpeé en la cabeza con una cacerola de hierro. Vengué a mi madre. No tuve piedad. No volvió a tocarla». Y luego, un párrafo después: «Estábamos tan desmoralizados que la gente se volvió irrespetuosa. Si un hombre casado tenía una amante, la llevaba a su casa, y la esposa tenía suerte si no la echaba a la calle. Si le daba comida y un lugar donde dormir en el suelo, la considerábamos afortunada».

Finalmente, Goldberg se escapó del gueto por las alcantarillas, dejó que la capturasen a propósito y fue enviada a Alemania, donde pasó el resto de la guerra haciendo trabajos forzados, en una fábrica de munición y en varias granjas. Cada día traía la amenaza de la denuncia, del arresto y la tortura, de la muerte. Pero uno de sus amigos gentiles le había dado buenos consejos antes de abandonar el gueto y ella había aprendido bien la lección. «Recuerda una cosa», le dijo el hombre. «Cuando alguien te ataque, no muestres que tienes miedo. Usa palabras vulgares como todo el mundo, las palabras más groseras que puedas, para parecer segura de ti misma. ¡Y atácale!». La cuestión era, como explica a su sobrino, que «si un alemán te pega y tú no plantas cara, significa que eres judío, que tienes miedo. Un gentil siempre planta cara».

Consciente de que las cosas podían volverse en su contra en cualquier momento, siempre estaba preparada para lo peor. «Llevaba el pelo largo, recogido en un moño. Tenía cuchillas de afeitar ocultas en el moño para suicidarme si no podía aguantarlo más». Pero Goldberg nunca sucumbió a la desesperación. La Gestapo la interrogó y le dio una paliza brutal; a menudo estuvo a punto de morir de

hambre; padeció hepatitis, sarna, piojos; en cierto momento pensó que su espíritu se había doblegado. Pero no fue así. Al final, creo que ése fue su logro más trascendente: tan grande, si no más, que el hecho de sobrevivir. *Running Through Fire* es un libro lleno de horrores indescriptibles, pero está contado sin una gota de autocompasión. Goldberg nunca se queja, nunca gimotea por su suerte. Pelea y aguanta, y con esta historia cruda y sin adornos sobre la vida humana nos ha dado un manual de esperanza.

Julio de 2003

Hawthorne en familia

Veinte días con Julian y Conejito es una de las obras menos conocidas de uno de los escritores más afamados de la historia de la literatura. Sepultadas en el séptimo pliego de los *Cuadernos norteamericanos* —ese imponente y poco leído tomo lleno de tesoros y revelaciones—, las cincuenta páginas que abarcan este breve relato independiente fue ron escritas en Lenox, Massachusetts, entre el 28 de julio y el 16 de agosto de 1851. En junio del año anterior, Hawthorne y su mujer se habían trasladado a una pequeña granja de paredes rojas en las colinas de Berkshire junto con sus dos hijos: Una, nacida en 1844, y Julian, nacido en 1846, a los cuales se uniría una tercera hija, Rose, nacida en mayo de 1851. Un par de meses después, acompañada de sus dos hijas y de su hermana mayor, Elizabeth Peabody, Sophia Hawthorne dejó Lenox para ir a visitar a sus padres a West Newton, en las afueras de Boston. En la granja quedaron Hawthorne, el pequeño Julian —que contaba entonces cinco años—, la señora Peters, cocinera y ama de llaves, y Conejito, al que los miembros de la familia acabarían conociendo por Hindlegs. Aquella noche, después de acostar en su cama a Julian, Hawthorne se sentó a escribir el primer capítulo de esta pequeña saga. Sin más propósito que el de consignar lo que ocurría en el hogar durante la ausencia de su esposa, Hawthorne se embarcó inadvertidamente en algo que ningún otro escritor había intentado nunca: una meticulosa descripción, paso a paso, de cómo se enfrenta un hombre a la tarea de cuidar personalmente de un hijo pequeño.

En algunos aspectos, la situación recuerda el viejo cuento del granjero y su esposa que deciden un día intercambiar las tareas de cada uno. Existen muchas versiones de ese cuento, pero el desenlace siempre es el mismo. El hombre, que hasta entonces ha menospreciado a la mujer por no ser capaz de realizar trabajos tan duros como él, organiza un completo desastre cuando se pone un delantal y asume el papel de ama de casa. Según la versión que uno lea, o bien prende fuego a la cocina o ata la cuerda del tendedero a los cuernos de la vaca de la familia que, tras una larga cadena de peripecias, acaba en el tejado de la casa. En todas las versiones, con todo, la mujer tiene que acudir en su ayuda: mientras se encuentra en un campo próximo plantando tranquilamente las se millas para la futura cosecha, oye los gritos de su marido y vuelve a la casa corriendo para sacarlo de apuros antes de que arda toda la casa o él se parta el cuello.

Hawthorne no se partió el cuello, pero sí supo ver claramente que estaba en una situación comprometida, por lo que el tono de *Veinte días* es, a un tiempo, cómico, exculpatorio y un tanto aturullado, narrado con aquel estilo que Julian, ya adulto, describirá como la «humorística gravedad» de su padre. A los lectores familiarizados con el estilo de las narraciones y novelas de Hawthorne les sorprenderá la claridad y sencillez expresiva de los *Cuadernos*. En su obra narrativa, las oscuras y turbadoras obsesiones presentes se traducen en frases complejas, a menudo de elaborada densidad, con un refinamiento que a veces bordea lo recargado y oscuro, hasta el punto de que algunos lectores de los cuentos de sus inicios (que en su mayoría fueron publicados sin firmar) supusieron erróneamente que eran obra de una mujer. Henry James, autor de uno de los primeros libros dedicados al estudio de la obra de Hawthorne, aprendió mucho de la originalidad y la delicadeza de su prosa y de su excepcional habilidad para juntar las complejidades más intrincadas de la observación psicológica con las preocupaciones morales y filosóficas de carácter más amplio. Pero James no fue el único lector de Hawthorne, y así han llegado hasta nosotros también varias otras visiones de él: como la del Hawthorne aficionado a las alegorías; el Hawthorne maestro de la fabulación romántica; el cronista de la Nueva Inglaterra colonial del siglo XVII, y, muy notablemente, el Hawthorne reimaginado por Borges como precursor de Kafka. Sin duda es posible leer la narrativa de Hawthorne desde cual quiera de estos puntos de vista, pero todavía existe otro Hawthorne que ha sido en cierta medida olvidado, desatendido por la magnitud de sus otros logros: el Hawthorne privado, el garabateador de anécdotas y pensamientos impulsivos, el creador de ideas, el meteorólogo y pintor de paisajes, el viajero, el escritor de cartas, el historiador de la vida cotidiana. Las páginas de los *Cuadernos norteamericanos* son tan frescas, están articuladas con tanta viveza, que Hawthorne emerge de ellas no como una venerable figura de la literatura del pasado, sino como un contemporáneo nuestro: como un hombre cuya época es todavía el presente.

Veinte días no fue la única ocasión en que escribió acerca de sus hijos. En cuanto Una y Julian alcanzaron la edad de hablar, su padre pareció encontrar un placer inmenso en anotar algunas de sus ocurrencias más divertidas, y los cuadernos se llenan de anotaciones como éstas:

«Eztoy canzada de todas las cozas y quiero que Dioz no me vea. Estoy canzada de la pequeña Una Hawzorne». «¿Estás cansada de mamá?» «No. Entonces…, ¿estás cansada de papá?» «No». «Pero eztoy canzada de Dora, y canzada del pequeño Julian, y canzada de la

pequeña Una Hawzorne».

Una: «Me hacez un poco de daño».

Julian: «Bueno…, ahora te haré mucho».

Julian: «Mamá…, ¿por qué decimos cena y no comida?» Mamá: «¿Por qué a una silla la llamamos silla y no mesa?» Julian: «Porque tiene una tetera encima».

Le dije a Julian: «Déjame que te quite el babero». Y como no me hizo caso, se lo repetí dos o tres veces, cada una en voz más alta que la anterior. Al final, él replicó gritando: «¡Déjame que te quite la Cabeza!».

El domingo 19 de marzo de 1848, en la época en que trabajaba en la Aduana de Salem, Hawthorne se pasó todo el día anotando las actividades y ocurrencias de sus vástagos…, la mayor ya de cuatro años recién cumplidos y el pequeño todavía menor de dos. Es una relación mareante, de unas nueve páginas, donde anota concienzudamente cada capricho y cambio de humor producidos en los niños a lo largo de once horas. Sin los adornos sentimentales que cabría esperar en un padre decimonónico, sin la intromisión de juicios moralizantes ni comentarios, esas páginas constituyen un retrato notable de la realidad de una infancia a la que la propia fuerza de los pasajes hace parecer eterna en lo esencial.

Ahora Una le ofrece el dedo a Julian, y caminan los dos juntos, con el niño imitando los pasos medidos de un adulto. Ahora Una propone jugar al Puss in the Corner[32], y hay un rápido correteo de pies por el piso. Julian deja escapar un grito de queja por no sé qué cosa… Una se acerca a él corriendo y le da un beso. Una dice: «Papá…, *esta* mañana no me portaré mal». Ahora están jugando con pelotas de caucho. Julian trata de lanzar la pelota al aire, pero lo más que suele conseguir es dejarla caer por encima de su cabeza. Se le escapa rodando… y él se pone a buscarla, preguntando: «¿Dónde está la pelota?» […] Julian cae ahora, por unos momentos, en una especie de ensoñación: su mente parece estar muy lejos, perdida en reminiscencias…, pero… ¿Sobre qué pueden ser? Recuerdos de una existencia anterior. Ahora se sienta en su sillita: con su figura regordeta parece un preboste en miniatura. […] Mamá está poniéndole a la pequeña Una su pelliza mora da para enviarla a pasear con Dora. Una le promete que será una niñita muy buena, que obedecerá a Dora…, y no se alejará de ella para caminar por el barro. El chiquillo se pone a dar vueltas por la habitación, como andando

pesadamente, y repite «¡Vamos!…, ¡vamos!», como expresando su deseo de que lo saquen a pasear también a él. Cruza la habitación de un lado para otro, pavoneándose con un maravilloso contoneo de cuya gracia parece consciente pues, al reírme yo, se acerca a mi codo y alza la carita para mirar la mía con expresión muy di vertida… Se encarama a una silla que tengo junto a mí, y desde ella se mira en el cristal…, luego mira, curioso, la página que estoy escribiendo…, casi se cae y al principio se lleva un buen susto pero, al ver que yo me he sobresaltado también, finge volver a caerse y se ríe en mi cara. Entra mamá con la leche. Julian se sienta en las rodillas de su madre y comienza a tragar la leche entre gruñidos y suspiros de satisfacción…, que no cesan hasta que el tazón se agota… una vez, y otra, y otra…, y todavía pide más. Como no está vestido [le están aplicando inhalaciones], disfruta el placer de una completa desnudez y se escapa corriendo de mamá, con gritos de protesta, cuando ella quiere ponerle su camisa de dormir. Sigue entonces una terrible catástrofe, que no tiene cabida en una historia discreta como la presente. […] Llega Una. «¿Dónde está el pequeño Julian?» «Ha salido a pasear». «No, lo que quiero saber es dónde se habla del pequeño Julian, lo que has escrito acerca de él». Le señalo, pues, el lugar de la página, que ella observa con gran satisfacción, y se queda mirando los movimientos de la pluma mientras voy escribiendo. «Te acercaré la tinta un poco más», me dice. «¿Vas a escribir todo esto, papá?», añade, pasando las páginas blancas del cuaderno. […] Le digo que ahora estoy escribiendo acerca de ella… «Es muy bonito eso que escribes», me dice. […] Una le propone [a Julian] construir con ella una casa de bloques de madera; se ponen a hacerla los dos a la vez, pero apenas la han levantado sobre sus cimientos, cuando Julian lo derriba todo. Con toda paciencia, Una comienza otra. «¡Papá! ¡Casa!», exclama Julian señalando los dos bloques que ha conseguido montar uno encima de otro. […] Luego abandonan las construcciones; Julian propone de nuevo encaramarse a la silla para subirse a la librería, cosa que vuelvo a prohibirle provocando su llantina… Una acude a consolarlo con un beso, y después se dirige a mí con una solemne y nada breve regañina, cuya esencia es: «Papá…, no deberías hablarle con tanta severidad a un pequeñín que aún no tiene dos años». […] Se acerca y, sin decir nada, ocupa su puesto encima de mis rodillas, apoyando su cabeza en mi hombro. Julian, entre tanto, se ha subido a una silla junto a la ven tana y da la impresión de estar observando y meditando. Así que tenemos un paréntesis de gran tranquilidad hasta que él lo rompe acercándose a su hermana y quitándole el zapato. Rara vez omite cualquier trastada que se le ponga al alcance de la mano; en este caso, por ejemplo, al descubrir la rodilla desnuda de Una, ha aprovechado la ocasión para darle un pellizco con todas sus fuerzas…

Hawthorne repitió el mismo ejercicio cuatro días más tarde, el jueves 23 de marzo, y otras seis veces más en 1849, llenando así lo que ocuparía otras treinta páginas en la edición del centenario de los *Cuadernos*. Sumándose a sus descripciones de los juegos, riñas y enfurruñamientos de sus hijos, el padre se detiene a veces a escribir algunas notas de carácter más general sobre sus personalidades. Hay dos pequeños pasajes acerca de Una que tienen especial interés, dado que está considerada habitualmente como el modelo en que se basa el personaje de Pearl en *La letra escarlata*. Del 28 de enero de 1849: «Su belleza es el rasgo más fugaz, transitorio, inseguro e indescriptible que jamás haya tenido existencia real: refulge cuando nadie se lo espera, y ha desaparecido misteriosamente en el mismo instante que crees estar seguro de haberla visto… Si la miras de soslayo, tal vez pienses que está iluminando su rostro, pero, en cuanto te vuelves para disfrutar de ella de frente, ha desaparecido otra vez. […] Cuando es visible realmente, es tan rara y preciosa como la visión de un ángel; es una transfiguración, una belleza tan grácil, tan delicada y tan etérea que, al instante, en la intimidad de mi alma, me hace renunciar a cualquier opinión severa que yo haya podido concebir con respecto a ella. Con justicia puede concluirse que es en estas ocasiones cuando vemos su auténtica alma y que cuando nos parece menos bella es debido a alguna circunstancia externa. Pero, en realidad, cualquiera de ambas manifestaciones es tan suya como la otra porque, con anterioridad a que apliquemos ciertos principios, ¿qué es el carácter, sino una serie y sucesión de humores?». Del 30 de julio del mismo año: «… Hay algo en esa criatura que casi me es panta, no sé si mágico o angélico, pero en todo caso sobrenatural. Se mete tan atrevidamente en lo que sea, sin detenerse ante nada y con tal comprensión de las cosas, que unas veces me parece falta de delicadeza y otras, en cambio, muestra que posee la más perfecta esencia de ella, ora tremendamente firme, ora absolutamente tierna; ora del todo irrazonable, ora rebosando sabiduría. En resumen: de vez en cuando capto algún aspecto de ella que me hace pensar que no puede ser mi propia hija humana, sino un espíritu en el que se mezclan extrañamente el bien y el mal, y que acecha en la casa en que vivo. El niño, en cambio, es siempre igual, y jamás varía su relación conmigo».

Por el verano de 1851, Hawthorne era ya un avezado observador de sus propios hijos, un veterano de la vida familiar. Tenía entonces cuarenta y siete años y llevaba casado cerca de una década. Él no podía saberlo entonces, pero había escrito ya casi todas las palabras más importantes que llegaría a publicar de su obra de ficción. Contaba en su haber con las dos ediciones de *Cuentos contados de nuevo* (1837 y 1842), *Mosses from an Old Manse* (1846) y *The Snow*

Image, and Other Twice-Told Tales (ya acabado y cuya publicación estaba prevista para finales de 1851): toda su producción como autor de narraciones cortas. Sus dos prime ras novelas habían sido publicadas en 1850 y 1851. *La letra escarlata* había convertido «al escritor más oscuro de América» en uno de los autores más respetados y celebrados de su época, y *La casa de los siete tejados* no había hecho más que reforzar su reputación, llevando a muchos críticos a calificarlo del mejor escritor que había dado la República. Años de solitario trabajo le habían valido, finalmente, el reconocimiento público y, después de dos décadas de apuros y de hacer equilibrios, 1851 fue el primer año en el que Hawthorne sacó de su obra literaria el dinero suficiente para mantener a su familia. Y no había ningún motivo para pensar que aquel éxito fuera a interrumpirse. Durante la primavera y los comienzos del verano había escrito *El libro de las maravillas para chicos y chicas*, cuyo prefacio concluyó el 15 de julio, dos semanas antes de la partida de Sophia a West Newton, y estaba haciendo planes para la que iba a ser su siguiente novela, *La granja de Blithedale*. Mirando ahora retrospectivamente la carrera de Hawthorne, y sabiendo que moriría trece años más tarde (pocas semanas antes de su sexagésimo cumpleaños), aquella temporada en Lenox se nos ofrece como uno de los períodos más felices de su vida, un tiempo de equilibrio y plenitud. Pero ya era casi agosto, y durante muchos años Hawthorne había suspendido rutinariamente su labor literaria durante los meses más cálidos. Eran, según su criterio, un tiempo para el descanso y la reflexión, un tiempo para vivir al aire libre, y siempre había escrito lo menos posible durante los días más agobiantes de los veranos de Nueva Inglaterra. Cuando compuso su pequeña crónica de las tres semanas pasadas con su hijo, no estaba robando tiempo a otros proyectos más importantes: fue la única obra en que se ocupó, la única que deseaba realmente hacer.

Su traslado a Lenox se había visto precipitado por las desastrosas experiencias de Hawthorne en Salem en 1849. Como lo expresó en una carta dirigida a su amigo Horatio Bridge, había llegado a aborrecer tanto a aquella población que «odio salir a la calle o dejar que la gente me vea. En cualquier otro lugar, seré de inmediato un hombre totalmente diferente». Nombrado para el cargo de supervisor de la Aduana de Salem en 1846, durante la administración demócrata de James Polk, Hawthorne no escribió casi nada durante los tres años que lo desempeñó. Con la elección del candidato *whig* Zachary Taylor en 1948, Hawthorne fue despedido cuando la nueva administración se hizo cargo en marzo de 1849, aunque no sin que él alborotara bastante en su propia defensa, lo que condujo a una sonada polémica acerca de la práctica del patronazgo político en América. En el preciso

momento en que se estaba librando la batalla, la madre de Hawthorne murió tras una breve enfermedad. Los apuntes en el cuaderno de no tas correspondientes a esos últimos días de julio se cuentan entre los párrafos más desgarradores y profundamente emotivos de todo cuanto escribió Hawthorne. «Louisa señaló una silla cerca de la cama, pero yo quise arrodillarme cerca de mi madre y tomarle la mano. Ella me conoció, pero tan sólo pudo murmurar unas pocas palabras incomprensibles, entre las que entendí su mandato de cuidar de mis hermanas. La señora Dike salió del cuarto, y entonces sentí que las lágrimas se agolpaban lentamente en mis ojos. Traté de contener las, pero no pudo ser, y dejé que arrasaran mis ojos durante unos momentos hasta romper en sollozos. Permanecí arrodillado largo rato, reteniendo su mano, en la que ciertamente fue la hora más negra que jamás he vivido».

Diez días después de la muerte de su madre, Hawthorne perdió la batalla por conservar su empleo. Y a los diez días de su despido (o tal vez el mismo día, si hay que dar crédito a la leyenda fa miliar) comenzó a escribir *La letra escarlata*, que completó en seis meses. Sometido a grandes apuros financieros durante este período, su suerte conoció un repentino e inesperado cambio a mejor mientras la empresa Ticknor and Fields hacía planes para publicar la novela. Por suscripción anónima y privada, amigos e incondicionales de Hawthorne (entre los que muy probablemente se encontraban Longfellow y Lowell) «que admiran su genio y respetan su carácter… [y para pagar] la deuda que tienen con usted por lo mucho que ha hecho por la literatura americana» habían reunido la suma de quinientos dólares para ayudar a Hawthorne a superar sus dificultades. Esta ayuda imprevista le permitió a Hawthorne realizar su creciente deseo de dejar Salem, su lugar natal, y convertirse en «un ciudadano de cualquier otra parte».

Tras una serie de posibilidades que no llega ron a cuajar (una granja en Manchester, New Hampshire, una casa en Kittery, Maine), Sophia y él se instalaron al cabo en la granja roja de Lenox. Era, como decía Hawthorne a uno de sus antiguos colaboradores de la Aduana, «tan roja como la letra escarlata». Fue Sophia quien dio con ella, situada en una gran propiedad llamada Highwood, que alquilaba la familia Tappan. La señora Tappan, de soltera Caroline Sturgis, era amiga de Sophia y fue ella quien ofreció la casa a los Hawthorne…, sin pedir a cambio ninguna cantidad en concepto de alquiler. Pero Hawthorne, previendo las complicaciones que pudieran derivarse de vivir de la generosidad de otros, acordó con el señor Tappan una auténtica ganga, como fue el pago de una renta nominal de setenta y cinco dólares por cuatro años.

Se diría que tenía que estar satisfecho por este acuerdo, pero eso no le impidió seguir quejándose por un sinfín de nimiedades. Apenas instalada la familia en la casa, Hawthorne sufrió un severo enfriamiento que lo tuvo en cama durante varios días, y no mucho después se quejaba en una carta a su hermana Louisa de que la granja era «la casucha más incómoda y destartalada en que jamás he asomado la cabeza». (Hasta la optimista Sophia, que tendía a ver todas las adversidades bajo la luz más favorable posible, reconocía en una carta a su madre que era «la más minúscula de las casitas de tres metros»…, difícilmente adecuada para una familia de cuatro personas, y no digamos ya de cinco). Pero si a Hawthorne le desagradaba la casa, todavía tenía cosas más duras que decir acerca del paisaje que la rodeaba. Dieciséis meses después del traslado, escribía a su editor, James T. Fields, que «he vivido aquí demasiado tiempo y con demasiada continuidad. Si me permite contarle un secreto, estoy moralmente aburrido de Berkshire y odio la idea de pasar otro invierno aquí. […] Los aires y el clima no me van nada bien para mi salud, y, por primera vez desde niño, me he sentido sin ánimos ni ganas de hacer nada durante casi toda mi estancia aquí. ¡Ojalá la Providencia me permitiera construir una modestísima casita, con una o dos cuartas de terreno cerca de la costa!». Dos años más tarde, mucho después de haberse trasladado de nuevo y reinstalado en Concord, aún daba vueltas al mismo tema, como lo prueba este pasaje de la introducción a los *Cuentos de Tanglewood* (un segundo volumen de mitos griegos para niños): «Pero para mí hay un encanto peculiar y apacible en estos amplios prados y suaves altozanos. Los prefiero a las montañas, porque no marcan su impronta estereotipada en el cerebro, de tal modo que aburren con la misma fuerte impresión repetida día tras día. Unas pocas semanas de verano entre montañas [equivalen] a toda una vida entre prados y plácidas cuestas con perfiles eternamente nuevos porque continuamente se desvanecen de nuestra memoria. Ésta sería mi modesta elección». Es irónico que la zona de los alrededores de Lenox siga recibiendo el nombre de «Tanglewood». Este término fue una invención de Hawthorne y hoy está indisolublemente asociado al festival de música que se celebra allí todos los años. Para ser un hombre que odiaba aquella tierra y que se fue tras vivir en ella sólo dieciocho meses, llama la atención que le dejara semejante impronta perenne.

Con todo, lo supiera él o no, fue el mejor momento de toda su vida. Solvente, felizmente casado con una mujer inteligente y entregada a él, en mitad del período más prolífico de su carrera literaria, Hawthorne se dedicó a plantar hortalizas en su huerto, dar de comer a las gallinas y jugar con sus hijos por la tarde. Reputado

como el más tímido y huraño de los hombres, famoso por su costumbre de esconderse tras peñas y árboles para evitar hablar con la gente que lo conocía, Hawthorne se mantuvo reservado durante su etapa en Berkshire, evitando las actividades sociales de la alta burguesía local y dejándose ver en la ciudad sólo para recoger su correo en la oficina postal y volver enseguida a casa. La soledad era su elemento natural y, considerando las circunstancias de su vida hasta los primeros años de su treintena, resulta incluso notable que se casara. Cuando eres una persona cuyo padre, capitán de barco, ha muerto en Surinam cuando sólo tenías cuatro años, cuando has crecido con una madre distante y esquiva que ha vivido su viudedad en un estado de permanente aislamiento, cuando has vivido el que probablemente sea el aprendiza je literario más riguroso que se conozca, encerrándote en tu cuarto durante doce años en una casa a la que has bautizado Castle Dismal («Lúgubre Castillo») y dejado Salem sólo en verano para dar solitarios correteos a través de la campiña de Nueva Inglaterra…, entonces tal vez te baste con la compañía de tu familia más cercana. Hawthorne se había casado tardíamente con una mujer que también se había casado mayor, y en los veintidós años que vivieron juntos, rara vez estuvieron separados. Él la llamaba Peve, Paloma, Amada, Queridísima, Prenda mía… «A veces (porque no tenía esposa que infundiera calor en mi corazón)», le había escrito en 1840 durante su noviazgo, «me parecía como si estuviera ya en la tumba, sin más vida que la suficiente para sentir me helado y entumecido […] hasta que al cabo se me revelaba una Paloma en las sombras de una reclusión tan profunda como había sido la mía. Y yo entonces me acercaba más y más a esa Paloma y le abría mi pecho […], para calentar mi corazón y renovar mi vida con la de ella. […] Sola tú me has enseñado que tengo un corazón…, sola tú has arrojado un rayo de luz a lo más profundo y lo más elevado de mi alma. Sola tú me has revelado a mí mismo; porque, sin tu ayuda, lo más que hubiera sabido acerca de mí mismo me habría servido únicamente para conocer mi oscuridad…, para ver parpadear las sombras en el muro y con fundir mis fantasías con mis acciones reales. […] Ahora, queridísima, ¿te das cuenta de lo que has hecho por mí?».

Vivían aislados, pero aun así recibían visitantes (parientes, viejos amigos), y estaban en contacto con algunos de sus vecinos. Uno de ellos, que vivía en Pittsfield, a diez kilómetros carretera abajo, era Herman Melville, quien contaba entonces treinta y dos años. Se ha escrito mucho a propósito de la relación entre los dos escritores (cosas pertinentes algunas, necedades otras), pero está claro que Hawthorne se abrió al joven Melville con inusitado entusiasmo y encontró un gran placer en su compañía. Como le escribía a su amigo Bridge el 7 de

agosto de 1850: «El otro día conocí a Melville, y me cayó tan bien que le pedí que viniera a pasar unos cuantos días conmigo antes de dejar estas tierras». Melville sólo estaba visitando la zona en aquella ocasión, pero volvió en octubre, adquirió una propiedad en Pittsfield, a la que rebautizó Arrowhead, y se instaló en Berkshire como su residencia permanente. A lo largo de los trece meses siguientes, los dos hombres conversaron, intercambiaron cartas y se leyeron mutuamente los respectivos trabajos, cubriendo de vez en cuando los diez kilómetros que los separaban para alojarse como huésped en la casa del otro. «Nada me agrada más», le escribía Sophia a su hermana Elizabeth, refiriéndose a la amistad entre su marido y Melville (a quien humorísticamente se refería como el señor Omoo), «que sentarme a escuchar cómo este joven lanza sus tumultuosas oleadas de pensamiento contra los grandes, geniales y comprensivos silencios del señor Hawthorne. […] Sin hacer nada por su parte, salvo el mero *estar*, es asombroso cómo la gente lo toma por su padre confesor más íntimo». Para Melville, aquel encuentro con Hawthorne y sus escritos supuso un giro fundamental en su vida. Por los días de su primera conversación había comenzado ya su relato sobre la ballena blanca (proyectado como una convencional novela de aventuras en alta mar), pero bajo la influencia de Hawthorne el libro empezó a cambiar, a profundizarse y expandirse, transformándose, a través de un irrefrenable frenesí de inspiración, en la más rica de las novelas americanas, *Moby Dick*. Como sabe cualquiera que haya leído el libro, en su primera página está escrito: «En prueba de mi admiración por su genio, dedico este libro a Nathaniel Hawthorne». Aunque Hawthorne no hubiera hecho nada más durante su estancia en Lenox, sirvió inconsciente mente como inspiración a Melville.

El arrendamiento era para cuatro años, pero poco después de haber escrito *Veinte días* y del regreso de Sophia de West Newton en compañía de Una y del bebé Rose, Hawthorne se vio envuelto en una disputa con sus caseros por un trivial asunto de lindes. La cuestión en litigio era la de si él y su familia tenían derecho a recoger las frutas y bayas de los árboles y arbustos de la propiedad. En una larga carta, cómicamente mordaz, enviada a la señora Tappan con fecha 5 de septiembre de 1851, Hawthorne exponía sus argumentos, concluyendo con un desagradable reto: «En cualquier caso, tome lo que quiera y hágalo enseguida, o pronto estaremos discutiendo por poco más que por unas cuantas ciruelas podridas». Una amable y conciliadora carta del señor Tappan al día siguiente —que Sophia describía a su hermana como «noble y hermosa»— pareció resolver el asunto de una vez por todas, pero para entonces Hawthorne había decidido ya trasladarse: la familia no tardó en recoger todas sus pertenencias y salieron de la

casa el 21 de noviembre.

Exactamente una semana antes, el 14 de noviembre, Melville había recibido sus primeros ejemplares de *Moby Dick*. El mismo día condujo su carreta hasta la granja de paredes rojas e invitó a Hawthorne a una comida de despedida en el Curtis's Hotel de Lenox, donde le regaló a su amigo un ejemplar del libro. Hasta entonces, Hawthorne no tenía idea de la efusiva dedicatoria que le había hecho el autor, y aunque no existe ningún testimonio de la reacción que tuvo ante aquel inesperado tributo a «su genio», uno ha de figurarse que lo impresionó profundamente. Lo impresionó, en cualquier caso, hasta el punto de ponerse a leer el libro nada más regresar a casa, en medio del caos de cajas y cestos de embalaje que la familia preparaba para su marcha. Debió de leer la novela rápida e intensamente, porque ya el día 16 recibió Melville una carta suya de respuesta. De las cartas que Hawthorne le escribió a Melville se han perdido todas menos una, pero han sobrevivido muchas de Melville a Hawthorne, y su respuesta a la que nos ocupa se cuenta entre las más memorables y frecuentemente citadas de toda la literatura americana: «… Tengo en este momento una sensación de indecible seguridad por el hecho de que haya comprendido usted el libro. He escrito un libro escandaloso, y ahora me siento inmaculado como un cordero. Ahora resulta que tengo indescriptibles dotes de sociabilidad. Que podía sentarme a cenar con usted y con todos los dioses en el antiguo Panteón de Roma… ¿De dónde viene usted, Hawthorne? ¿Con qué derecho bebe de la garrafa de mi vida? Porque, cuando me la llevo a los labios, ¡resulta que son los suyos y no los míos! Tengo la sensación de que la Divinidad está partida como el pan en la Cena, y que nosotros somos los pedazos. De ahí viene esta infinita fraternidad de sentimientos. […] Ahora sé que dejaré el mundo con mayor satisfacción por haber llegado a conocerle a usted. Porque conocerle a usted me persuade de nuestra inmortalidad más aún que la Biblia».

Melville aparece en un par de ocasiones en *Veinte días con Julian y Conejito*, pero lo fundamental del relato es el propio niño, las actividades diarias del padre y del hijo, las efímeras naderías de la vida doméstica. No se mencionan dramas, la rutina reina ampliamente y, en términos de contenido, difícilmente puede imaginarse un empeño más aburrido o más pedestre. Hawthorne llevó ese diario para Sophia. Lo escribió en un cuaderno aparte de la familia, que los dos empleaban para consignar comentarios acerca de los hijos (y al que los niños tenían también acceso, pues a veces añadían dibujos y garabatos infantiles de su cosecha…, en ocasiones pasando sus lápices directamente sobre textos escritos por sus padres). Hawthorne quiso que su mujer leyera la obrita inmediatamente después de volver de

West Newton, y parece que ella lo hizo, en efecto, a la primera oportunidad. Al contar tres días después a su madre el viaje de regreso a Lenox, Sophia le decía en una carta fechada el 19 de agosto de 1851: «Una estaba muy cansada y tenía los ojos hundidos como los de Daniel Webster hasta que vio la casa roja: entonces empezó a gritar y a palmotear de alegría. El señor Hawthorne se adelantó con un millar de muestras de alegría en sus ojos y Julian dejó escapar la suya como una fuente, imposible de contenerla. […] Encontré que el señor Hawthorne había escrito un relato pormenorizado de su vida y la de Julian desde el momento de nuestra partida. Uno de los días, unos caballeros de Nueva York habían organizado una merienda campestre y los habían llevado de excursión a él y a Julian, y no habían regresado a casa hasta las ocho. El señor Melville vino con esos caballeros y una vez más antes durante mi ausencia. El señor Hawthorne recibió también la visita de una dama cuáquera de Filadelfia, Elizabeth Lloyd, que vino a conocer al autor de *La letra escarlata*. Me contó que fue una visita muy agradable. Vino también dos veces el señor [G. P. R.] James: una acompañado por gran parte de su familia, y la otra de improviso. Julian, escribe, ha estado chapurreando sin parar como un arroyo inagotable durante estas tres semanas, mientras él pensaba y leía. Pasaron mucho tiempo en los lagos, y botaron al agua el barco de Nat. […] En ocasiones, Julian se ponía triste añorando a su mamá, pero en ningún momento se mostró enfadado o apenado. Hay una linda historia acerca del pobre Conejito, que se murió en la mañana del día que volvimos. Parece que no hubiera ningún motivo para explicar su muerte, salvo que estuvo lamiendo agua en el piso del cuarto de baño. Pero lo cierto es que lo encontraron yerto y rígido. La señora Peters se mostró muy sonriente y alegre de volver a verme…».

Después de la muerte de Hawthorne en 1864, James T. Fields, el editor de Hawthorne y del *Atlantic Monthly*, convenció a Sophia de que escogiera fragmentos de los cuadernos de su marido para publicarlos en la revista. A lo largo de 1866 se publicaron algunos pasajes en doce números sucesivos, pero cuando le llegó el turno a *Veinte días con Julian y Conejito*, que Fields esperaba incluir, Sophia dudó alegando que primero debería consultarlo con Julian. Su hijo, aparente mente, no puso objeciones, pero aun así Sophia se mostró reacia a dar su consentimiento y, después de pensarlo de nuevo, optó por negar el permiso para la publicación del material, explicándole a Fields que Hawthorne «jamás habría deseado que se hiciera pública una historia tan íntima y doméstica como ésa, y yo misma estoy asombra da de que se me haya podido ocurrir semejante idea». En 1884, cuando Julian publicó su propio libro, *Nathaniel Hawthorne y su*

esposa, incluyó cierto número de pasajes de *Veinte días*, comentando que las tres semanas que pasó a solas con su padre «debieron de resultarle a veces a Hawthorne una tarea pesada, aunque para el pequeño fue ron una ininterrumpida sucesión de días idílicos». Menciona que una versión íntegra del diario sería «una pequeña historia tan singular y pintoresca como no se ha escrito jamás», pero no fue hasta el año 1932, al preparar Randall Stewart la primera edición crítica de *Cuadernos norteamericanos*, cuando finalmente se puso al alcance del público el texto de *Veinte días con Julian y Conejito*. Y no, en contra de lo sugerido por Julian, como un libro separado, sino como una sección de un extenso volumen de ochocientas páginas que abarca desde 1835 a 1853.

¿Por qué publicarlo ahora como un libro independiente? ¿Por qué debería captar nuestro interés esta obrita en prosa en la que no se narran hechos merecedores de atención, más de ciento cincuenta años después de haber sido escrita? ¡Ojalá pudiera yo montar una argumentación convincente en su favor, recurrir a motivos deslumbrantes y sofisticados que demostraran su grandeza…! Pero no: es grande sólo en miniatura, es grande sólo porque la literatura, en sí y por sí misma, da placer. *Veinte días* es una obra humorística de un autor notoriamente melancólico, y cualquiera que haya pasado un tiempo suficientemente largo en compañía de un niño pequeño dará fe de la precisión y la sinceridad del relato de Hawthorne.

Una y Julian fueron educados de una forma nada ortodoxa incluso para las normas de la trascendentalista Nueva Inglaterra de mediados del siglo XIX. Aunque alcanzaron la edad escolar durante la época de su estancia en Lenox, ni el uno ni la otra fueron enviados a la escuela y pasaban los días en casa con su madre, que se encargó de su educación y rara vez permitió que se mezclaran con otros niños. La hermética y paradisiaca atmósfera que Hawthorne y Sophia trataron de crear en Concord después de su matrimonio prosiguió aparentemente tras convertirse en padres. En las cartas que escribía a su madre desde Lenox, Sophia le describía con frecuencia su filosofía de la maternidad: «… ¡Pobres de los que aconsejan severidad y rigor en lugar de amor para sus hijos pequeños! ¡Qué poco se parecen a Dios y cuánto a Salomón, a quien creo que muchos prefieren imitar pensando obrar bien! Infinita paciencia, infinita ternura, infinita magnanimidad: esas cualidades albergaremos, y debemos practicar las en la medida en que lo permitan nuestras fuerzas finitas. Pero, por encima de todo, ningún padre debería sentirse *orgulloso de sus fuerzas*. Éste es, sin duda, el gran impedimento, lo que jamás deberíamos permitirnos. Porque de él vienen la reprensión áspera, el golpe cruel, la ira. Un tierno pesar, una compasión apenada tendrían que ser las

únicas reacciones visibles ante la transgresión que haya podido cometer un niño. […] Y, sin embargo, ¡cuán duros son frecuentemente nuestros juicios y el tratamiento que damos a estas pequeñas travesuras! Cuando mis hijos me desobedecen, yo no me siento ofendida personalmente, y ellos lo notan, y ven por sí mismos que lo que me mueve a insistirles es un deseo desinteresado de que actúen bien. Entre indulgencia y ternura hay todo un abismo de diferencias».

Hawthorne, que secundaba a su mujer en todos los asuntos de la casa y de la familia, desempeñaba un papel mucho menos activo en la educación de los hijos. «Si papá no escribiera, ¡qué bien lo pasaríamos todos!», citó Julian como dicho un día por Una; y, según él, «sus sentimientos a propósito de los escritos de su padre eran que pasaba demasiado tiempo en su estudio, cuando podía estar con ellos, y que no podía haber nada en ningún libro, ni suyo ni de otros autores, comparable con su compañía real». Cuando acababa su jornada de trabajo diario, parece que Hawthorne prefería actuar como compañero de juegos de sus hijos que ejercer como la clásica figura paterna. «Nuestro padre trepaba muy bien a los árboles», recordaba Julian, «y le gustaba jugar a hacer de mago. "¡Cerrad los ojos!", nos pedía, y al momento siguiente de estar junto a nosotros en la hierba oíamos su voz como llegada a nuestros oídos de lo alto y hete aquí que lo veíamos moverse entre las ramas más altas del árbol, y descargaba sobre nosotros una granizada de nueces». En sus numerosas cartas y anotaciones en su diario de este período, Sophia traza con frecuencia apuntes de Hawthorne entretenido con los dos niños. «El señor Hawthorne», informaba a su madre, «ha pasado toda la tarde tumbado al sol y bajo las sombras cambiantes del follaje, y Una y Julian se han dedicado a la tarea de transformarlo en un poderoso dios Pan, extendiendo por su mentón y su pecho largas hojas de hierba a guisa de venerable barba verde». Y de nuevo a su madre, varios días después: «La pequeña y angelical Una…, cuyo amor por su padre se hace más profundo cada día que pasa […], se ha puesto muy triste porque no la ha llevado con él al lago. Su ausencia ha ensombrecido para ella toda la tarde y cuando le he preguntado por qué no podía disfrutar del paseo como Julian, me ha respondido: "¡Ah, es que *él* no quiere a papá tanto como *yo*!" […] Tras acostar a Julian, he salido al granero para ocuparme de las gallinas, y ella ha querido salir también. Allí se ha sentado en el heno a esperar a papá, pegada a él como la aguja imantada de una brújula, y me ha pedido que lo esperara un poco más hasta que llegara, para estar con él. Ahora ha entrado, bastante cansada; y, después de haber empapado su espíritu en esta vela de ilusión y esperanza, se ha ido a la cama. Con semejante padre, con semejante escena ante sus ojos y *con unos ojos capaces de verlo*

nosotros, ¿qué no podemos esperar de ella? El otro día los oí a Julian y a ella mientras hablaban de la sonrisa de su padre. (Habían estado hablando de la sonrisa de algún otro…, de la del señor Tappan, creo…). Y entonces Una dijo: "¿Sabes, Julian? Ninguno tiene una sonrisa como la de papá!". "¡Oh, no!", replicó Julian. "Como la de *papá*, ¡no!"». En 1904, mucho tiempo después de la temprana muerte de Una a la edad de treinta y tres años, Thomas Wentworth Higginson publicó un escrito conmemorativo de ella en *The Outlook*, una revista popular por entonces. En él mencionaba haberla oído decir a propósito de su padre: «Era capaz de ser la persona más alegre que jamás he visto. Era como un niño. Jamás hubo un compañero de juegos como él en el mundo».

Todo esto se intuye tras el espíritu de *Veinte días con Julian y Conejito*. Los Hawthorne eran una familia conscientemente progresista y el tratamiento que dieron a sus hijos se corresponde en gran parte con las actitudes que prevalecen toda vía hoy en la clase media secular norteamericana. Nada de áspera disciplina, ningún castigo físico, nada de reprimendas estridentes. A algunas personas los hijos de los Hawthorne les parecieron revoltosos e indisciplinados, pero Sophia, inclinada a considerarlos unas criaturas modélicas, informaba alegremente en una carta a su madre de que, en un festival local celebrado a la luz de las antorchas, «los niños han disfrutado muchísimo y se han comportado tan bien, que se han ganado las simpatías de todos. Pensaban que no había habido nunca un niño tan espléndido como Julian, ni tan gentil como Una. "No son ni demasiado tímidos ni atrevidos", dijo la señora Field, "sino como tienen que ser"». Ese «como tienen que ser» es, sin duda, un tema opinable. Hawthorne, que era siempre más riguroso que su mujer en sus observaciones —incapaz, por instinto y por costumbre, de permitirse colorear sus juicios—, no se anda con rodeos a la hora de decir lo molesta que le resultaba en ocasiones la presencia de Julian. Ese tema se apunta en la primera página del diario y reaparece con frecuencia a lo largo de los veinte días que pasaron juntos. El niño era un parlanchín de campeo nato, una máquina en miniatura de verborrea, y a las pocas horas de haberse ido Sophia, ya se estaba quejando Hawthorne de que «es imposible escribir, leer, pensar e incluso dormir (durante el día), de tan constantes como son sus demandas, de una forma u otra». En la segunda noche, después de anotar una vez más el inagotable flujo de charla que salía de labios de Julian, Hawthorne se metió en la cama y añadió: «No tiene objeto negar que me alegró librarme de él…, pues fue mi primer descanso de su compañía durante toda la jornada. Y eso puede ser muy grato». Cinco días más tarde, el 3 de agosto, vuelve otra vez sobre el mismo

tema: «O tengo hoy menos paciencia que de costumbre, o ese hombrecito está exigiendo más de ella; pero parece realmente que me esté acosando con más preguntas, alusiones y observaciones de cuantas cabe esperar que otro padre mortal pueda soportar en toda su vida». Y de nuevo el 5 de agosto: «Sigue acribillándome a preguntas. Ahora mismo, por ejemplo, mientras estaba sacando punta a un palo con mi navaja: "Papá", me ha preguntado, "si hubieras comprado todas las navajas que hay en la tienda, ¿cómo harías para conseguir otra si se te rompieran todas?". "Iría a buscarla a alguna otra parte", respondo. Pero eso no lo hace callar. "Y si hubieras comprado todas las navajas del mundo…, ¿qué harías entonces?". Aquí se agota mi paciencia y le pido que no me distraiga con más preguntas tontas. Realmente pienso que le irían bien unos azotes para quitarle esa costumbre». Y una vez más, el 10 de agosto: «¡Válgame Dios! ¿Ha habido alguna vez un hombre tan acribillado como yo me veo por las preguntas de un chiquillo?».

Estos pequeños brotes de irritación son, precisamente, los que prestan al texto su encanto… y su verdad. Ninguna persona sana puede soportar la compañía de un chiquillo de alto voltaje sin que se le fundan ocasionalmente los plomos, y el hecho de que Hawthorne reconozca que la situación dista de ser perfecta hace de este diario algo más que un mero álbum personal de recuerdos estivales. Hay dulzura en el texto, sin duda, pero en ningún momento se hace empalagoso (tiene ingenio, tiene mordacidad), y porque Hawthorne se abstiene de pulir sus propios fallos y sus instantes de abatimiento, nos coloca ante algo que trasciende el ámbito estrictamente privado y alcanza otro más universal, más humano. Una y otra vez refrena su ira cuando está a punto de perder la paciencia y, cuando habla de darle unos azotes al niño, no se trata más que de un impulso pasajero: una manera de soltar vapor con la pluma, en lugar de hacerlo con la mano. Pero, en general, muestra una notable tolerancia en su trato con el pequeño, disculpando sus caprichos, sus escapadas y sus retorcidos discursos con una constante ecuanimidad, admitiendo siempre que, «aun así, es un hombrecito tan alegre y simpático, que hay en ello una satisfacción mezclada con el incordio». A pesar de las dificulta des y de las eventuales frustraciones, Hawthorne estaba decidido a no refrenar demasiado a su hijo. Después del nacimiento de Rose en mayo, Julian se había visto obligado a caminar de puntillas por la casa y a hablar en murmullos. Ahora, de pronto, se le permitía «gritar y chillar tan fuerte como quiera», y el padre simpatiza con el deseo de bulla del pequeño. «¡Disfruta tanto de esta libertad!», escribe Hawthorne al segundo día, «que me propongo no limitársela, por mucho ruido que haga».

Sin embargo, Julian no era su única fuente de irritación. El 29 de julio, el marido privado de esposa explotó inesperadamente, soltando una andanada a propósito de una de sus constantes obsesiones: «Es un clima horrible, de lo más ho-rro-ro-so; de manera que uno ignora si en los siguientes diez minutos va a tener mucho frío o mucho calor; aunque siempre es lo uno o lo otro, con el resultado, siempre, de un penoso trastorno de su sistema. ¡Lo detesto! ¡¡Lo detesto!! ¡¡¡Lo detesto!!! Aborrezco con toda mi alma Berkshire y vería con placer que fueran allanadas sus montañas». El 8 de agosto, después de una excursión con Melville y otros a la comunidad *shaker*[33] de la vecina población de Hancock, no se le ocurrían más que crueles y cortantes ideas con respecto a la secta: «… su miserable pretensión de limpieza y pulcritud es mera superficialidad […] que los *shakers* son, por fuerza, una pandilla mugrienta. Y está, además, esa total y sistemática falta de intimidad suya; esa costumbre de pegarse hombre con hombre [habitualmente dormían dos en una cama estrecha], y la supervisión que ejercen unos sobre otros…, lo que resulta repugnante y odioso sólo de pensarlo: así que cuanto antes se extingan los miembros de esa secta, mejor…». Y después, regodeándose en el sarcasmo, celebra que Julian, obedeciendo a una urgencia de la naturaleza durante la visita a sus tierras, se haya cagado en ellas. «Durante toda la visita a aquel estrafalario pueblo, nuestro hombrecito estuvo brincando y bailando de excelente humor, de no ser porque al cabo de un rato de estar allí le entraron ganas de conferenciar consigo mismo, sin que a mí me pareciera mal que concediera semejante muestra de su consideración —una de las que más aprecian ellos— al sistema y el territorio de esos locos *shakers*». Con menor severidad, tal vez, pero con un perceptible toque de desdén, también tenían cosas muy poco amables que decir acerca de su vecina y casera Caroline Tappan…, un mes largo antes de la vergonzosa discusión por los árboles frutales, lo que parece sugerir la existencia de una antipatía anterior y quizá duradera. (Algunos biógrafos han especulado con la hipótesis de que quizá tuvo una aventura con Hawthorne durante la ausencia de Sophia…, o, como mínimo, que habría querido tenerla si él le hubiera dado pie para semejante cosa). Hawthorne y Julian les habían dado el conejo a los Tappan, pensando que el animalito se sentiría más a gusto en una casa grande; pero, por diversas razones (un perro amenazador, malos tratos por parte de la hija pequeña de los Tappan) el arreglo no había funcionado. La señora Tappan vino, pues, a ver a Hawthorne y le «habló de regalárselo al pequeño Marshall Butler, e incluso sugirió (en respuesta a algo que yo dije a propósito de matarlo) que podríamos devolverlo al bosque para que se las arreglara por sí solo. Hay algo característico en esta idea: muestra un tipo de sensibilidad que

encuentra desagradable el dolor y la miseria de otras personas, como si fuera un mal olor, pero que los tolera perfectamente si se los aleja de su entorno. Supongo que ella no habría matado a Conejito jamás, aunque no habría dudado en exponerlo, sin el menor escrúpulo ni remordimiento, a una larga muerte por inanición».

Dejando a un lado estos raros ejemplos de resentimiento e indignación, la atmósfera de *Veinte días* es serena, medida, bucólica. Todas las mañanas, Hawthorne y Julian iban a buscar leche a una granja próxima; se enzarzaban en fingidas luchas, iban después de comer a recoger el correo a la oficina postal de Lenox, y hacían frecuentes viajes al lago. Por el camino, «guerreaban contra los cardos», que era el deporte favorito de Julian…, fingiendo que los cardos eran dragones y golpeándolos vigorosamente con bastones. Recogían flores y frutas silvestres, y cosechaban judías verdes y calabacines del huerto. Hawthorne le construyó a Julian un barco de juguete, cuya vela estaba hecha de papel de periódico; salvaron a un gato de ahogarse en una cisterna, y durante sus visitas al lago pescaron de diversas maneras, arrojaban piedras al agua y excavaban en la arena. Todas las mañanas, Hawthorne bañaba a Julian y después se enfrentaba a la difícil tarea de intentar peinarlo, rara vez con resultados satisfactorios. El 3 de agosto se produjo un incidente de mojadura de cama, una dolorosa picadura de avispa el 5; el 13 y el 14 hubo que atender, respectivamente, un dolor de barriga y otro de cabeza, y una extemporánea pérdida de control de la vejiga urinaria durante la vuelta a casa de un paseo el 6, lo que llevó a Hawthorne a anotar: «… le oí gritar mientras yo estaba a cierta distancia detrás de él, y, al acercarme, vi que caminaba separando mucho las piernas. ¡Pobre hombrecito! Tenía completamente empapa dos los calzones». Aunque no estaba familiarizado con la tarea, el padre se había ido transformando también en una madre, y para el 12 de agosto comprendemos cuán a fondo había asumido Hawthorne su papel cuando, por primera vez en más de dos semanas, de pronto se encuentra con que ha perdido de vista a Julian. «Después de comer, me senté con un libro… Y él… estuvo ausente, no tengo ni idea de dónde, por espacio de una hora. Al final comencé a pensar que ya era hora de buscarlo porque, ahora que estoy solo con él, tengo, sumadas a las mías, todas las inquietudes de su madre. Fui, pues, al granero y a los arbustos de grosellas, y estuve dando voces alrededor de la casa sin obtener respuesta, hasta que finalmente me senté en la hierba sin saber qué hacer para buscarlo. Pero luego llegó corriendo hasta la casa, con su pequeño puño en alto, la cara sonriente y gritando que tenía algo muy bueno para mí».

Dejando aparte la excursión a la aldea *shaker* con Melville el 8

de agosto, la pareja no se movió de las cercanías de la casa, pero aquella salida fue una divertida experiencia para el pequeño, y Hawthorne da muestras de su habilidad a la hora de captar el entusiasmo de Julian, exponiéndolo todo a través de los ojos de su hijo. El grupo se extravió en el camino de vuelta en carromato y, para cuando atravesaron Lenox, «había pasado ya la hora del crepúsculo y, de no ser por la luna llena, habría reinado la oscuridad más completa. El hombrecito se portaba como un viajero adulto, pero a veces volvía el rostro para mirarme desde el asiento delantero (donde viajaba sentado entre Herman Melville y Evert Duyckinck), me sonreía con una expresión muy peculiar y echaba la mano hacia atrás para tocarme. Era un método para crear una corriente de simpatía entre él y yo en lo que sin duda se le representaba como la más arriesgada e insólita serie de aventuras jamás ocurridas a viajeros mortales». A la mañana siguiente, Julian anunció a Hawthorne que quería al señor Melville tanto como a su padre, a su madre y a Una; y, si nos basamos en una breve carta que Melville le envió a Julian seis meses después (mucho después de que los Hawthorne hubieran dejado Berkshire), se diría que aquel afecto era recíproco. «Me siento muy dichoso de tener un lugar en el corazón de una personita tan agradable como usted», le escribió; y después, tras comentar las fuertes nevadas que estaban cayendo en los bosques de los alrededores de Pittsfield, concluía con una afectuosa despedida: «Déle recuerdos de mi parte a su buen padre, joven Julian. Por mi parte, me despido de usted y pido al cielo que lo bendiga siempre, haga de usted un excelente muchacho y lo convierta en un hombre bueno y de provecho».

Una anterior visita de Melville a Lenox el 1 de agosto (en su trigésimo segundo cumpleaños) proporcionó a Hawthorne las que sin duda fueron sus horas más gratas durante aquellas tres semanas de vida de soltero. Tras hacer aquella tarde un alto con Julian en la oficina de Correos, de camino de regreso a casa, se detuvo en un lugar apartado para leer sus periódicos, cuando «un jinete que pasaba por la carretera me saludó en español, y yo le respondí tocándome el ala del sombrero y seguí leyendo el periódico. Pero, como el jinete me repitiera su saludo, me fijé más atentamente en él y vi que era ¡Herman Melville!». Los dos hombres recorrieron juntos el kilómetro y medio que los separaba de la casa roja (con Julian, «la mar de satisfecho», montado en el caballo de Melville) y, luego, en la que probable mente sea la frase más frecuentemente citada de *Cuadernos norteamericanos*, Hawthorne prosigue: «Después de cenar acosté a Julian, y Melville y yo tuvimos una charla acerca del tiempo y de la eternidad, de cosas de este mundo y del próximo, de libros y editores, y todo lo posible y lo imposible, que se prolongó hasta muy avanzada

la noche y en la que, si hay que decirlo todo, estuvimos fumando cigarros incluso en el sagrado recinto de las paredes de la sala de estar. Finalmente, él se puso en pie, ensilló su caballo (al que habíamos dejado en el granero) y emprendió el camino hacia su propia casa, mientras yo me apresuraba a aprovechar al máximo el escaso tiempo de sueño que aún me quedaba».

Aquél fue el único momento electrizante de unos días por lo demás soporíferos. Cuando no estaba cuidando a Julian, Hawthorne escribía cartas, leía a Charles Fourier mientras se preparaba para iniciar *La granja de Blithedale*, y asestaba un desganado navajazo al *Pendennis* de Thackeray. El diario incluye muchos penetrantes pasajes acerca de los cambios del paisaje por efecto de la luz (pocos novelistas han considerado la naturaleza con la atención que Hawthorne le dedicó) y un puñado de graciosas y cada vez más simpáticas descripciones de Hindlegs, el conejo que por desgracia moría cuando aquella crónica llegaba a su fin. Pero, arrastrado por su soledad, Hawthorne añoraba ya cada vez más el regreso de su mujer. A principios de la semana final, aquel sentimiento se había transformado en un dolor constante. Tras acostar a Julian la noche del 10 de agosto, Hawthorne se desploma de pronto y prorrumpe en un poético torrente de nostalgia y protestas de lealtad: «Permítaseme decir claramente, por una vez, que es un niño dulce y encantador, y que se merece todo el cariño que soy capaz de darle. ¡Gracias a Dios! ¡Que Dios lo bendiga! ¡Y que te bendiga a ti, Phoebe, por habérmelo dado! ¡Que te bendiga por ser la mejor madre y esposa del mundo! ¡Que bendiga a Una, a la que estoy deseando volver a ver! ¡Que bendiga a la pequeña Rose! A mí Dios me bendice ya a través de Phoebe y por todos ellos. Ningún hombre tiene una mujer tan buena ni unos hijos mejores. ¡Quisiera merecerla a ella y a ellos!». Y la anotación concluye: «Mis noches se hacen monótonas solo y sin libros, que no me siento de humor para leer, y esta noche ha sido como todas. Así que me fui a la cama a eso de las nueve, añorando a Phoebe».

Esperaba su vuelta para el 13, después para el 14 y luego para el 15, pero varios retrasos y fallos de comunicaciones llevaron hasta el 16 de agosto la partida de Sophia desde West Newton. Crecientemente ansioso y frustrado, Hawthorne, sin embargo, siguió llevando su diario. Y en el mismo día del regreso de su mujer, durante otra visita al lago con Julian, se sentó al borde del agua con una revista y, mientras leía, se sintió movido a anotar la siguiente observación, que en cierto sentido ha quedado como una breve e incidental *ars poetica*: una precisa descripción del espíritu y la metodología de su literatura: «… la mejor forma de obtener una impresión y un sentimiento vívidos de un paisaje consiste en sentarse ante él y leer: o dejarse ab sorber de

otra forma por él; porque, entonces, cuando tus ojos se ven atraídos por el paisaje es como si atraparas a la naturaleza de improviso y sin darle tiempo a cambiar su aspecto. El efecto dura sólo un momento y pasa casi en el instante en que te das cuenta; pero es real, aunque momentáneo. Es como si pudieras captar y comprender lo que los árboles se susurran el uno al otro, como si captaras un atisbo de un rostro sin velo, que se protege de cualquier mirada codiciosa. Se ha revelado el misterio y, apenas una respiración o dos después, sigue siendo tan misterioso como antes».

Al igual que con los paisajes, lo mismo ocurre con las personas, y en especial con los niños en la flor de la infancia. Todo es cambio en ellos, todo es movimiento; y puedes captar su esencia sólo «de improviso», en momentos en los que no están mirándolos conscientemente. Tal ocurre con la belleza de esta obrita de Hawthorne contenida en su cuaderno de notas. Con toda la monotonía y el tedio de la compañía constante con el pequeño de cinco años, Hawthorne fue capaz de mirarlo de una forma capaz de captar parte de lo esencial de él, y transmitirlo vivo mediante palabras. Siglo y medio después, aún seguimos tratando de descubrir a nuestros hijos, pero ahora lo hacemos mediante instantáneas y yendo tras ellos con nuestras videocámaras. Por mi parte pienso que las palabras son mucho mejores, aunque sólo sea porque el tiempo no las hace perder el color. Por supuesto que cuesta más esfuerzo escribir una frase sincera que enfocar una lente y apretar un botón, pero las palabras van más al fondo de lo que pueden ir las imágenes…, que rara vez registran algo más que las superficies de las cosas, tanto si son paisajes como si se trata de rostros de niños. Porque incluso en las fotografías más logradas, el alma se pierde. Por esta razón *Veinte días con Julian y Conejito* merece nuestra atención. En su sencillez y modestia, Hawthorne se las arregló para conseguir lo que todo padre ha soñado siempre: mantener vivo para siempre a su hijo.

Julio de 2002

Noche en la Tierra

Cuando comienzan los títulos de crédito de *Noche en la Tierra*, se nos informa de que la película es una producción de Locus Solus. Un nombre curioso, sin duda desconocido para mucha gente, pero muy revelador de la sensibilidad de Jim Jarmusch: lo que se podría llamar «el toque Jarmusch», esa inimitable mezcla de humor impasible, artificios estrafalarios e imágenes exquisitamente trabajadas. *Locus Solus* es el título de una novela del excéntrico escritor francés de principios del siglo XX Raymond Roussel, un libro admirado por los surrealistas y, una generación después, por el poeta estadounidense John Ashbery, hasta tal punto que Ashbery y el escritor Harry Mathews fundaron una revista en los años cincuenta a la que llamaron… *Locus Solus*.

Poca gente sabe que Jim Jarmusch comenzó como poeta y que cuando estudiaba en la Universidad de Columbia fue uno de los editores de la revista estudiantil *Columbia Review*. Las influencias principales de sus primeras obras eran Ashbery, Frank O'Hara, Kenneth Koch, Ron Padgett y otros poetas de la escuela de Nueva York. Frente al formalismo y la sequedad académica que dominaban la poesía estadounidense en los años cincuenta, se estaban produciendo insurrecciones por todo el país: los *beats*, los poetas de Black Mountain y los más subversivos de todos, la panda de Nueva York. Había nacido una nueva estética. La poesía ya no se percibía como una búsqueda monótona y agotadora de la verdad universal o la perfección literaria. Dejó de tomarse en serio y aprendió a relajarse, a burlarse de sí misma, a deleitarse con los placeres comunes del mundo. Se abandonó la idea del arte elevado a favor de un enfoque que se distinguía por frecuentes cambios de tono, una inclinación al ingenio y al absurdo, la discontinuidad y el abrazo de la cultura popular en una miríada de formas. De repente, los poemas estaban llenos de referencias a personajes de cómic y estrellas de cine. Era un fenómeno producido en Estados Unidos pero, paradójicamente, las fuentes de esta transformación venían en su mayor parte de Europa, y especialmente de Francia.

Desde el comienzo de su carrera de cineasta, Jarmusch se ha adherido a los principios que aprendió de esos poetas. Aunque su estilo ha evolucionado continuamente a lo largo del tiempo, ha habido un elemento constante: sus películas no se parecen a las de nadie más.

A diferencia de la mayoría de los directores estadounidenses, muestra poco interés en la narrativa per se (de ahí el llamado sabor europeo de su obra), y elige contar historias que se parecen a un largo chiste sin gracia, llenas de apartes sinuosos, digresiones imprevisibles y una intensa atención a lo que sucede en cada momento concreto. Aunque su diálogo tiene una cualidad improvisada, como si se lo sacara de la manga (a la manera de los poetas de la escuela de Nueva York), en realidad está muy escrito y muestra una aguda sensibilidad hacia los matices del lenguaje hablado: es la obra de un verdadero escritor. Hasta tal punto que muchos de sus personajes más memorables son extranjeros que se esfuerzan en dominar el inglés. Por ejemplo, Roberto Benigni en *Down by Law*, o Armin Mueller-Stahl en el episodio neoyorquino de *Noche en la Tierra*.

Lo que me lleva al asunto que tratamos. Con sólo veintitrés minutos de duración, el segundo episodio de esta película en cinco partes es el Jarmusch quintaesenciado, uno de los más puros y más pulcramente ejecutados de su filosofía como cineasta. No ocurre nada, u ocurren tan pocas cosas de la forma en que tradicionalmente ocurren en las historias que casi podemos decir que no hay historia. Un hombre coge un taxi de Manhattan a Brooklyn. Fin. Pero cada momento de este *sketch* hilarante, mordaz y estrafalario es inolvidable.

Los personajes masculinos de las películas de Jarmusch tienden a ser tipos lacónicos, reservados y tristes que hablan entre dientes (Bill Murray en *Flores rotas*, Tom Waits en *Down by Law*, Forest Whitaker en *Ghost Dog, el camino del samurái*), con algún ocasional parlanchín vigoroso que irrumpe para dominar la acción. Ninguno de esos personajes vigorosos está más vivo y ningún parlanchín tiene más fuerza que Giancarlo Esposito en la segunda parte de *Noche en la Tierra*. Su interpretación es tan enérgica, tan intensa, que da la impresión de que todo su cuerpo puede explotar en cualquier momento. Tras un lánguido montaje de tomas introductorias que detallan varios objetos inanimados en torno a la ciudad (una cabina telefónica brillante, un camión cubierto de grafitis), ahí está, de pie en medio de Times Square en una gélida noche de invierno: un hombre negro extrañamente vestido, con un grotesco gorro de piel con orejeras, que intenta desesperadamente detener un taxi. Es un hecho ampliamente conocido que en Nueva York los negros, incluso los negros que llevan traje y corbata, tienen muchos problemas para conseguir que los taxis se paren. Esposito grita a cada taxi que pasa, mueve los brazos frenéticamente, implora a cada uno que se detenga, pero sus esfuerzos parecen condenados al fracaso. Entonces, un milagro. Un taxi para, pero cuando Esposito anuncia que quiere ir a Brooklyn, el conductor pisa el acelerador y se marcha. Éste es otro

hecho ampliamente conocido de la vida en Nueva York, y, como residente en Brooklyn desde hace mucho tiempo, puedo responder por su veracidad. Los taxistas son reacios a llevar pasajeros de Manhattan a Brooklyn. Cada vez más inquieto, Esposito saca un fajo de billetes del bolsillo y lo sostiene en el aire, demostrando que sus intenciones son honestas: puede pagar; lo único que quiere es ir a casa. Y después de que otro taxi lo ignore, grita frustrado: «¿Qué soy, invisible?». Conviene observar la sutileza de la frase. No se ha mencionado la palabra racismo, pero ¿cómo no pensar en la novela *El hombre invisible*, de Ralph Ellison, la exploración clásica de lo que significa ser una persona de raza negra en Estados Unidos? Que la referencia al libro de Jarmusch sea consciente o inconsciente carece de importancia. Las palabras se pronuncian de manera natural, incluso cómica, y sin embargo duelen.

Un momento más tarde, la salvación llega en la persona de Armin Mueller-Stahl, un taxista novato que ha empezado a trabajar esa misma noche. Tiene una expresión abierta y amable en la cara, y se dirige a Esposito con un inconfundible acento extranjero: «Entre, señor». Es un giro magnífico. Repentinamente, Esposito ha pasado de hombre invisible a caballero. La ironía reside en que, por supuesto, la persona que le ha hablado así ignora las reglas. Ningún estadounidense usaría la palabra *señor*. Ha sido necesario un inmigrante ignorante para humanizar y dar dignidad a nuestro desdichado viajero.

Luego empieza la diversión. Mientras los dos van hacia «Brookland», el viaje está marcado por un flujo constante de percances cómicos y malentendidos verbales. Para empezar, Mueller-Stahl no sabe cómo manejar un cambio de marchas automático. Usando los dos pies, pisa alternativamente el acelerador y el freno, avanzando a un paso ridículamente lento. Esposito está tan molesto que amenaza con salir y buscar otro taxi, pero el patético Mueller-Stahl le suplica que se quede: «Usted es mi más mejor cliente. Es muy, muy importante para mí». Esposito cede, pero con la condición de que se cambien el sitio y conduzca él. Cuando Mueller-Stahl protesta y dice que no está permitido, Esposito declara abruptamente: «Sí, está permitido. Esto es Nueva York».

Así que ahí los tenemos, los dos sentados uno junto al otro en el asiento delantero, un expayaso de Alemania Oriental llamado Helmut y un negro de Brooklyn que se llama Yoyo, los dos con sombreros casi idénticos en la cabeza. A partir de este simplísimo escenario, Jarmusch desarrolla una serie de gags y comentarios inanes dignos de los mejores Laurel y Hardy, y cada vez que hay un momento

de calma en la conversación vemos el taxi flotando por una Nueva York espectral, acompañado por la impresionante y evocadora banda sonora de Tom Waits. Sin embargo, justo cuando nos hemos preparado para lo que promete ser un viaje entretenido, aparece un tercer personaje, y se arma el verdadero lío. Ahí va Rosie Pérez dando grandes zancadas por una calle de la parte baja de Manhattan, con una minifalda negra y una chaqueta de color naranja brillante. Es la cuñada de Yoyo, Angela, y él se pone furioso al verla sola en la calle. En uno de los mejores momentos visuales de la película, Yoyo detiene el coche y corre hasta la esquina para cortarle el paso a Angela. El punto de vista permanece con Helmut en el taxi —un plano largo de los dos habitantes de Brooklyn discutiendo en la calle— y luego la cámara corta a un primer plano de Helmut, que sonríe fascinado por la ferocidad de la discusión.

Yoyo lleva a una combativa Angela a la parte trasera del coche y, cuando vuelve a arrancar, el tono de la secuencia cambia bruscamente. Ya no hay más parloteos raros de los dos hombres que viajan delante: ha estallado una guerra entre Yoyo y Angela, una infantil pelea a gritos que figura entre los intercambios más bobos, divertidos y caóticos de la obra de Jarmusch. Rosie Pérez no se limita a chillar o a gritar: da alaridos, en un registro tan elevado, nasal y apenas humano que el primer impulso que sientes es el de taparte los oídos. *Joder, joder, joder*. Casi cada palabra que sale de su boca es *joder*. Y cuando no es *joder*, es *gilipollas*. Intercalado con exquisiteces como: «Piensas con el culo». O, al ver los dos sombreros casi idénticos que llevan los dos hombres: «¿Qué es esto? ¿El puto *show* de Rocky y Bullwinkle?». Por no hablar de *cállate, cállate, cállate*.

Aun así, Helmut está embelesado con Angela y la encuentra hermosa. Cuando toca para ella una cancioncilla con sus dos flautas de payaso, ella se ríe por fin. Y luego, de manera casi mágica, hay una breve pausa cuando el taxi cruza el puente de Brooklyn. Un silencio admirado ante la belleza de todo lo que les rodea. Y después la pelea empieza de nuevo. Yoyo se queja de que Angela es como un chihuahua: siempre le está mordisqueando los tobillos. Angela contesta que le dará un puto mordisco en su puto culo, y Helmut sonríe y murmura para sí: «Bonita familia», como si lo dijera de verdad.

Inevitablemente, la carrera termina. Tras recibir un último *Que te jodan* de Angela, Yoyo se queda atrás y hace todo lo que puede para explicarle a Helmut cómo volver a Manhattan. A modo de respuesta, Helmut se pone una nariz roja de payaso y, cuando llega al primer cruce, gira a la izquierda en vez de a la derecha. Helmut está solo,

perdido en un mundo desconocido. «Aprende un poco de inglés», se dice. Calles oscuras, repentinos estallidos de luz, el ruido de las sirenas en la distancia, pero, por primera vez, el coche ya no va dando saltos. Parece que Helmut ha superado el problema del cambio automático.

El taxi se desliza en la noche, una infinita noche en la Tierra y, mientras Helmut se quita la nariz de payaso, la expresión de su rostro muestra ansiedad y miedo. Pasa delante de un lugar donde se ha producido un accidente de tráfico y hay varios coches de policía. Un momento después, susurra: «Nueva York… Nueva York».

Y así termina el pequeño poema que Jim Jarmusch ha dedicado a la ciudad que ama.

2007

Joe Brainard

No puedo recordar cuántas veces he leído *Me acuerdo*. Descubrí el libro poco después de que se publicara en 1975 y, en los tres decenios y medio que han pasado, he vuelto a él[34] cada pocos años, quizá seis o siete veces en total. El texto no es largo (138 páginas en la edición original) pero, de forma extraordinaria, pese a esas numerosas relecturas, cada vez que abro la pequeña obra maestra de Joe Brainard, tengo la curiosa sensación de encontrarlo por primera vez. Salvo unos pasajes indelebles, casi todos los recuerdos registrados en las páginas de *Me acuerdo* se han borrado de mi memoria. Simplemente hay demasiados detalles a los que aferrarse durante un período extenso de tiempo, hay demasiada vida encerrada en los movimientos de Brainard, en el *collage* cambiante y turbulento de recuerdos de una persona como para recordarla por entero y, por tanto, aunque reconozca muchas entradas en el momento en que empiezo a releerlas, hay muchas otras que no. El libro sigue siendo nuevo y extraño y sorprendente, porque, aunque sea breve, *Me acuerdo* es inagotable, uno de esos libros que nunca se terminan.

Brainard, prolífico artista visual y escritor ocasional, tropezó con el sencillo pero ingenioso método de composición de *Me acuerdo* en el verano de 1969. Sólo tenía veintisiete años, pero era un hombre de veintisiete años muy astuto y experto, un artista precoz que había empezado a exponer su obra y a ganar premios cuando aún era un alumno de escuela primaria en Tulsa, Oklahoma, y que había aterrizado en el Lower East Side de Manhattan antes de cumplir los veinte. En 1969, era un veterano de la escena artística de Nueva York, con varias exposiciones individuales en su haber, participación en numerosas muestras colectivas, portadas para docenas de pequeñas revistas literarias y libros de poesía, decorados para obras de teatro de LeRoi Jones y Frank O'Hara, así como colaboraciones en tiras cómicas (la mayoría de ellas hilarantes), y una larga lista de amigos poetas. *Collages*, montajes grandes y pequeños, dibujos y pinturas al óleo: su producción era variada e incesante; y, además, encontraba tiempo para escribir. Antes del milagroso avance de 1969, Brainard había publicado poemas, diarios y breves piezas en prosa en varias revistas literarias asociadas a la Escuela de Nueva York, y ya había desarrollado un característico estilo propio: encantador, caprichoso, nada pretencioso, a menudo agramatical y transparente. Esas cualidades están presentes en *Me acuerdo*, pero en esa obra, casi por

accidente, encontró un principio organizativo y la escritura despega y ruge en un registro totalmente distinto.

Con típica despreocupación y perspicacia, Brainard describió la euforia que sentía al trabajar en ese nuevo proyecto en una carta que escribió aquel verano a Anne Waldman: «Estoy muy animado estos días con una pieza que estoy escribiendo y se titula *Me acuerdo*. Me siento como Dios escribiendo la Biblia. Es como si no la estuviera escribiendo de verdad, sino que es por mí que se escribe. También siento que trata de todo el mundo en la misma medida en que trata de mí. Y eso me gusta. Quiero decir, es como si yo *fuera* todo el mundo. Y es una sensación agradable. No durará. Pero la disfrutaré mientras pueda».

Me acuerdo… Ahora parece tan obvio, tan evidente, tan fundamental e incluso antiguo: como si el hombre hubiera conocido la fórmula mágica desde que se inventó el lenguaje escrito. Escribe las palabras *Me acuerdo*, detente un minuto o dos, dale a la mente la oportunidad de abrirse e inevitablemente recordarás, y recordarás con una claridad y especificidad que te dejará atónito. Ahora este ejercicio se enseña en cualquier lugar donde se imparten clases de escritura, tanto para niños, estudiantes universitarios o ancianos, y los resultados nunca dejan de convocar los detalles largo tiempo olvidados de la experiencia vivida. Como escribió Siri Hustvedt en su reciente libro *La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*: «Joe Brainard acababa de descubrir la máquina de la memoria»[35].

Pero cuando descubres la máquina ¿cómo la usas? ¿Cómo embridas los recuerdos que te asaltan para convertirlos en una obra de arte, en un libro que puede hablarle a alguien que no seas tú? Mucha gente ha escrito sus propias versiones de *Me acuerdo* después de 1975, pero nadie se ha acercado a emular el brillo del original de Brainard, trascender lo puramente privado y personal en una obra que trata de *todo el mundo*, del mismo modo que todas las grandes novelas tratan de todo el mundo. Me parece que el logro de Brainard es producto de varias fuerzas que actúan simultáneamente a lo largo del libro: el poder hipnótico del encantamiento, la economía de la prosa, el coraje del autor a la hora de revelar cosas sobre sí mismo (a menudo sexuales) que a la mayoría de nosotros nos avergonzaría incluir; la atención al detalle del pintor; el talento para contar historias; la reluctancia a juzgar a otras personas; la sensación de alerta interior; la falta de autocompasión; las modulaciones de tono, que va de la declaración brusca a elaborados vuelos imaginativos; y luego, por encima de todo (y de forma más gratificante), la compleja estructura musical del libro en conjunto.

Cuando hablo de música me refiero al contrapunto, la fuga, la repetición, el entrelazamiento de varias voces diferentes a lo largo de las casi quinientas entradas del libro. Toma un tema un rato, luego lo deja, vuelve a tomarlo, del mismo modo que un instrumento de viento podría sonar unos momentos en una pieza de orquesta para luego dar paso a un violín, que a su vez da paso a un chelo y luego, cuando está casi olvidado, vuelve a sonar el primer instrumento. *Me acuerdo* es un concierto para múltiples instrumentos y, entre los distintos vientos y cuerdas que Brainard emplea en su composición libre y siempre cambiante, se encuentran los siguientes:

Familia (más de setenta entradas), como «Me acuerdo de mi padre con un tutú. Como bailarina en un espectáculo de variedades en una iglesia»; «Me acuerdo de padre cuando se mostraba demasiado formal, y no se podía decir papi, y papá era demasiado falsamente casual. Pero, como parecía el menor de los tres males, yo elegía lo falsamente casual»; «Me acuerdo de la única que vez que he visto llorar a mi madre. Me estaba comiendo una tarta de albaricoque».

Comida (cien entradas), incluyendo sándwiches de mantequilla y azúcar, sal en la sandía, caramelos correosos en cines y repetidas alusiones a los helados, como en «Me acuerdo de lo bien que puede saber un vaso de agua después de un bol de helado».

Ropa (unas noventa entradas), incluyendo camisas rosas, sombreros sin alas y gruesas corbatas con peces. (La primera ambición de Brainard era ser diseñador de moda.)

Películas, estrellas de cine, televisión y música pop (más de cien entradas), incluyendo referencias a Perry Como, Liberace, Hopalong Cassidy, Dinah Shore, Tab Hunter, Marilyn Monroe (varias veces), Montgomery Clift, Elvis Presley, Judy Garland, Jane Russell, Lana Turner, el Llanero Solitario y muchísimos más. «Me acuerdo de que las piernas de Betty Grable estaban aseguradas en un millón de dólares»; «Me acuerdo de los rumores sobre lo que Marlon Brando tuvo que hacer para conseguir su primer papel»; «Me acuerdo de la *estrechísima* cintura de Gina Lollobrigida en *Trapecio*».

Escuela e Iglesia (unas cien entradas), como «Me acuerdo de lo mucho que quería ser guapo y popular en el instituto»; «Me acuerdo de un profesor de historia que siempre estaba amenazando con tirarse por la ventana si no nos callábamos (Segundo piso.)»; «Me acuerdo del reloj desde las tres a las tres y media»; «Me acuerdo de hacer trampas dos años en clase de español apuntando disimuladamente las traducciones de las palabras».

El cuerpo (más de cien entradas), desde íntimas confesiones personales —«Me acuerdo de que una vez me examiné la polla y los huevos y me parecieron totalmente repugnantes»— a observaciones de otras personas: «Me acuerdo de un chico muy grande que se llamaba Teddy y de lo peludas que eran las piernas de su madre (Pelos largos y negros le sobresalían por las medias.)».

Sueños, ensoñaciones y fantasías (más de setenta), a menudo referentes al sexo («Me acuerdo de fantasías sexuales en las que lo hacía con un extraño en medio del bosque»), pero también sobre otras cosas, como «Me acuerdo de fantasías en las que era cantante, solo en un escenario, sin decorado, con un único foco sobre mí, donde cantaba con toda mi alma y conmovía al público hasta que lloraba de amor y ternura».

Vacaciones (cincuenta entradas), centradas en torno a la Navidad, el Día de Acción de Gracias, Semana Santa, Halloween y el Cuatro de Julio. «Me acuerdo de lo vacío que podía ser el día de Navidad después de abrir los regalos».

Objetos y productos (más de ciento treinta entradas), incluyendo lámparas de troncos, cuentas de encastre, ceniceros de semillas, asientos de retrete de plástico perlado, abridores de botellas con incrustaciones de piedras preciosas, peines ACE, llaves de patines, Aspergum, pelotas dentadas de pimpón y Biblias en miniatura. «Me acuerdo de los primeros bolígrafos. Se atascaban y dejaban unas pequeñas bolas de tinta que se acumulaban en la punta».

Sexo (más de cincuenta entradas), detallando tempranos escarceos heterosexuales en el instituto —«Me acuerdo de que la primera vez que me hicieron una paja (nunca lo descubrí por mí mismo) no sabía que estaba intentado hacer la chica así que me quedé ahí como un zombie sin ayudar lo más mínimo»— y más tarde experiencias homosexuales y atisbos de la vida gay —«Me acuerdo de que no me gustaba a mí mismo por no entrar a los chicos que probablemente me podía ligar por la posibilidad de que me rechazaran»— y observaciones más generales (a menudo conmovedoras): «Me acuerdo de las primeras experiencias sexuales y de rasguños en las rodillas. Estoy seguro de que el sexo es mucho mejor ahora, pero *echo de menos* los rasguños en las rodillas».

Chistes y expresiones comunes (más de cuarenta entradas), incluyendo chistes de mal gusto, chistes de Mary Jane —«Me acuerdo de “Mamá, mamá, no me gusta mi hermano pequeño”. “Cállate, Mary Jane, y cómetelo todo.”»—, chistes de viajantes comerciales y

expresiones como «acuñar una frase», «Hasta luego, cocodrilo», «Porque lo digo yo, por eso» y «Me acuerdo de, cuando se cae un bebé, “sana-sanita”».

Amigos y conocidos (más de noventa entradas), que tienden a asumir la forma de pequeñas narraciones y normalmente son más largas que las otras secciones del libro. Un ejemplo: «Me acuerdo de la profesora de *bridge* de mis padres. Estaba muy gorda y era muy marimacho (el pelo muy corto) y fumaba sin parar. Presumía de no tener que llevar cerillas. Encendía un cigarro con la colilla del otro. Vivía en una casita detrás de un restaurante y llegó a vivir muchos años». Otro ejemplo: «Me acuerdo de Anne Kepler. Tocaba la flauta. Me acuerdo de sus hombros rectos. Me acuerdo de sus grandes ojos. De su nariz ligeramente romana. Y de sus labios gruesos. Me acuerdo de un cuadro al óleo que pinté de ella tocando la flauta. Murió hace unos años en un incendio mientras daba un concierto de flauta en una casa de acogida de Brooklyn. Todos los niños se salvaron. Había algo en ella como de mármol blanco».

Fragmentos autobiográficos (veinte entradas): un tema menos insistente que los otros asuntos que explora Brainard, pero fundamental para nuestra comprensión del proyecto, de su vida. Lo vemos llegando a Nueva York por primera vez, nos enteramos de su tartamudeo y su timidez, somos testigos de su encuentro inicial con el poeta Frank O’Hara, se nos informa de su pobreza e indigencia durante una temprana estancia en Boston («Me acuerdo de recoger colillas de cigarrillos en las urnas que hay frente al Museo de Bellas Artes de Boston»), se nos cuenta su breve e infeliz período como estudiante becado en el Instituto de Arte de Dayton («Me acuerdo de la feria de arte de Dayton, Ohio, en un parque, donde me hicieron poner boca abajo todos mis autorretratos de desnudos»), se nos ofrece un relato completo de su examen físico para el reclutamiento y del rechazo del ejército después de declararse homosexual (aunque por entonces aún era virgen), y se nos muestran sus dudas como artista, que seguramente tuvieron un papel en su decisión de dejar de exponer su obra en los últimos quince años de su vida, como en esta entrada lacónica pero conmovedora: «Me acuerdo de cuando creía que era un gran artista».

Intuiciones y confesiones (cuarenta entradas), en su mayoría sobre la vida interior y el carácter de Brainard, su abrumadora inseguridad («Me acuerdo de que nunca lloraba delante de gente»; «Me acuerdo de que me daba vergüenza sonarme la nariz en público»), su incomodidad en los encuentros sociales («Me acuerdo de que, en las fiestas, después de que le dices a una persona todo lo que

se te ocurre, ahí os quedáis los dos») y, aquí y allí, ejemplos de una claridad emocional casi cegadora: «Me acuerdo de que la vida era tan seria entonces como lo es ahora», que podría ser la frase más importante del libro, la razón por la que mil quinientos fragmentos de *Me acuerdo* forman en último término una obra sólida e integrada.

Meditaciones (más de treinta entradas), que rastrean los pensamientos perdidos que entran y salen de la conciencia, el desconcierto y las perplejidades de alguien que intenta encontrarle un sentido al mundo, las extrañas preguntas que todos acabamos haciéndonos en un momento u otro. «Me acuerdo de que no entendía por qué la gente que estaba al otro lado del mundo no se caía»; «Me acuerdo de que me preguntaba si las chicas también se tiraban pedos»; «Me acuerdo de que una vez me pregunté cómo "lo hacían" las tortugas»; «Me acuerdo de pensar que mear y tirar de la cadena era un gran desperdicio. Me acuerdo de que pensaba que probablemente la orina es buena para algo y que si alguien lograba descubrir para qué se haría de oro».

Ésos son los temas e hilos que conforman la totalidad de *Me acuerdo*. Entre sus muchas virtudes, es un libro que presta mucha atención a los detalles sensoriales de la vida somática (la sensación que produce que te corten el pelo en una barbería, la que provoca «dar vueltas y vueltas muy deprisa hasta que no puedes seguir de pie», oír el agua girando en tu estómago por primera vez y pensar que tienes un tumor), que registra amorosamente los detalles banales y triviales del paisaje estadounidense de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, y que nos presenta el retrato de un hombre concreto —el modesto y humilde joven Joe Brainard— que es tan preciso y desinhibido en su forma de contarlo que nosotros, como lectores, inevitablemente vemos nuestras vidas retratadas en la suya. Los recuerdos nos siguen viniendo, inexorablemente y sin pausa, uno tras otro, sin restricciones de cronología o lugar. En un momento estamos en Nueva York, en el siguiente en Tulsa o Boston, un recuerdo de hace veinte años está junto a uno de la semana pasada y, cuanto más avanzamos en el texto, más reverberante resulta la articulación. Como el propio Brainard entendía cuando escribía *Me acuerdo*, es, realmente, un libro que pertenece a todo el mundo.

También es interesante considerar lo que *no* está en el libro de Brainard, todas las cosas que la mayoría de nosotros nos sentiríamos inclinados a poner si escribiéramos nuestra propia versión de *Me acuerdo*. No hay recuerdos de conflictos entre hermanos, no hay recuerdos de crueldad o violencia física, no hay estallidos de ira, no hay un impulso por ajustar cuentas, no hay amargura. Aparte de

pasajeras referencias al asesinato de Kennedy, «Corea» (entre comillas) y el eslogan «I like Ike» de las campañas presidenciales de Eisenhower, no hay recuerdos de acontecimientos políticos, públicos o nacionales. Se menciona a Mondrian, Picasso y Van Gogh, pero no hay nada del desarrollo de Brainard como artista visual, y, salvo cuando nos cuenta que leyó todas las novelas de Dostoievski en Boston, no hay recuerdos del descubrimiento de la obra de otros escritores, aunque Brainard era un apasionado lector de ficción. No hay dolor, ni ira y muy pocas lágrimas. Sólo una entrada («Me acuerdo de tirar las gafas al océano en el *ferry* de Staten Island una noche negra en un arrebato de drama y depresión») da un indicio de sufrimiento emocional o profundo torbellino interno. El libro de Brainard se escribió en el preciso momento en que la llamada poesía confesional dominaba la escena literaria estadounidense. Sylvia Plath, Anne Sexton y John Berryman (todos suicidas) estaban de moda, y la diatriba íntima se había convertido en una forma aceptada, incluso aplaudida, de discurso poético. Brainard confiesa, pero no hace diatriba, y no tiene interés en construir una mitología de la historia de su vida. Nos seduce con su amabilidad, su falta de pomposidad, su imperturbable interés en todo lo que el mundo le ofrece. Empieza y termina pequeño, pero la fuerza acumulativa de tantas observaciones pequeñas y exquisitamente presentadas convierte su libro en algo grande, algo que se convertirá, creo, en un elemento perdurable de la literatura estadounidense.

Antes de *Me acuerdo*, y después de *Me acuerdo*, e incluso durante *Me acuerdo* (que se escribió en tres etapas separadas entre 1969 y 1973), hubo, y ahí siguen, varios cientos de páginas del resto de la escritura de Brainard. Durante casi dos decenios (desde comienzos de los sesenta a finales de los setenta), su obra se divide aproximadamente a partes iguales en dos categorías generales: textos breves (ficción, no ficción, poemas) y dietarios o diarios (Brainard usaba los términos de forma intercambiable). Las piezas breves tienden a ser divertidas; a menudo, tremendamente divertidas. Los diarios son más planos e introspectivos, pero no carecen de momentos graciosos. Brainard es un escritor inclasificable, pero hay ocasiones en las que sus traviesas invenciones recuerdan algunas de las acrobacias más alocadas que ejecutaron anteriores humoristas estadounidenses, en particular Ring Lardner y S. J. Perelman. Aunque son distintos en muchos sentidos, los tres comparten un amor por el absurdo, la parodia y el pastiche, la narrativa inconexa, y explotan alternativamente enfoques tanto ásperos como socarrones a lo cómico. En el caso de Brainard, se podría citar también la influencia del dadaísmo y el surrealismo, filtrada por las bromas e ironías de los poetas de la Escuela de Nueva York, así como un ocasional homenaje

a Gertrude Stein, como en este delicioso pasaje de un temprano «relato» titulado *May Dye*: «Romper plumas de pájaros nos pareció disfrutable y disfrutamos las cosas de la forma más disfrutable en que puedes imaginar las cosas disfrutables sin disfrutarlas».

Desde las exuberantes travesuras de «Back in Tulsa Again» al irreverente e inspirador «People of the World: Relax!» («Tomáoslo con calma y fumad mucho / Haced todo el ruido que queráis en el baño / Los demás os oirán pero no importa / Gente del mundo: ¡RELAJAOS!»), pasando por la brillantez inane del texto de una sola frase «No Story» («Espero que hayas disfrutado tanto de no leer esta historia como yo he disfrutado de no escribirla»), Brainard nos desarma con la naturaleza aparentemente casual y espontánea de su escritura y con su obstinado rechazo a acceder a las piedades de la presunción. Debemos recordar que era muy joven cuando escribió las piezas más salvajes de esta colección —todavía no había cumplido veinte años— y lo que estas pequeñas obras capturan de forma más plena, me parece, es precisamente la sensación de la juventud, la risa de la juventud, la energía de la juventud, porque en último término realmente no tratan de nada tanto como de lo que significa ser joven, esa época esperanzada y anárquica en la que todos los horizontes están abiertos y el futuro parece no tener límites.

Poco a poco, sin embargo, los textos empiezan a adoptar un tono más sombrío, incluso mientras Brainard sigue manteniendo la ligereza de su toque. A mediados de los setenta, tras su enorme exposición de mil quinientos *collages* en la Fishbank Gallery, parece haber entrado en una crisis personal y artística, que producía declaraciones tan perturbadoras como ésta: «… La persona que siempre creí ser sencillamente ya no está: ¡no existe!» (en «Nothing to Write Home About»), y luego, unas pocas frases más tarde, en el mismo texto: «El cielo ya no es el límite […] la tentación de regodearse en la propia basura —sencillamente rendirse, dejarlo— es demasiado atractiva. Y una posibilidad demasiado realista como para resultar cómoda».

En 1978, en una entrevista con Anne Waldman, resulta evidente que Brainard ya está preparado para abandonar el barco:

AW: ¿Cree que uno puede elegir ser un artista?

JB: Sí, creo que uno siempre puede elegir.

AW: ¿Cuándo hizo usted esa elección?

JB: No creo que lo hiciera nunca, pero creo que puedo elegir. Creo que podría dejarlo ahora.

AW: ¿No es demasiado tarde?

JB: No, creo que no. Creo que podría dejarlo mañana, de verdad.

No mucho después, lo dejó. No hubo más exposiciones de su obra, ni escritura destinada a la publicación. Durante los siguientes quince años —hasta su muerte de sida en 1994 a los cincuenta y dos años— pasó el tiempo leyendo libros y cuidando la amistad de la mucha gente a la que amaba, los muchos que lo adoraban. La razón por la que abandonó el arte sigue siendo un misterio. Algunos dicen que estaba quemado, agotado por el ritmo frenético que había alimentado una producción tan abundante. Otros dicen que se sentía decepcionado con su progreso como artista, con su fracaso (lo que él percibía como fracaso) a la hora de dominar la pintura al óleo hasta el grado al que aspiraba. Otros, como la poeta Ann Lauterbach (una buena amiga de Brainard en sus últimos años), han contado que creía que no tenía suficiente ambición, o al menos no «el tipo correcto de ambición». Y, además, estaban las crecientes competitividad y comercialización del mundo del arte, que hacían que Brainard se sintiera cada vez más incómodo y fuera de lugar, porque, como escribe Lauterbach, «a Brainard no le gustaba ese combate agresivo. Para Joe Brainard, el arte y la vida eran artes de camaradería devota y colaboración generadora».

Todos estos factores pudieron tener un papel en la decisión de Brainard, pero es importante señalar que esa decisión no le produjo angustia, y que se alejó de su carrera sin remordimientos. Ron Padgett (el editor de este volumen), cuya amistad con Brainard empezó en un aula de escuela primaria de Tulsa, Oklahoma, y continuó hasta el último día de la vida de Brainard en Nueva York, cree que la evolución de Brainard de artista a exartista era casi inevitable. Como escribe en su libro sobre Brainard: «En una carta de 1974 […] Joe hablaba de lo que sentía como su “básica falta de dedicación al arte”. Para él, el arte era sencillamente “una forma de vida” que le permitía la satisfacción de darle a la gente “un regalo” y quizá que lo amaran a cambio. Poco a poco […] la necesidad que Joe sentía de producir arte disminuyó a medida que su propia vida se convertía en su arte»[36].

Con eso en la cabeza, me parece totalmente adecuado que Padgett haya decidido empezar y terminar la segunda parte de este libro con dos textos inéditos hasta ahora, «Self-Portrait on Christmas

Night», escrito en 1961, cuando Brainard sólo tenía diecinueve años, y un párrafo breve y sin título de enero de 1978, casi media vida después: un atisbo, por decirlo así, de Joe Brainard antes de que se convirtiera en Joe Brainard, seguido de un atisbo de Joe Brainard cuando empezaba a distanciarse del antiguo Joe Brainard.

«Self-Portrait on Christmas Night» es un documento extremadamente emocionante, un grito apasionado del corazón que lanza un hombre muy joven (todavía un muchacho, en realidad), sobre sus esperanzas y miedos como artista y como ser humano. Con asombrosa presciencia, dibuja el viaje que ese joven está a punto de emprender, como si Brainard comprendiera instintivamente las dudas y los potenciales obstáculos que le esperaban. Romántico y excesivo, diferente en su tono de todos sus otros textos, es una declaración de independencia y la anatomía de un alma en conflicto. «Siempre sabré, pero nunca sabré de verdad. Pintaré grandes cuadros, pero nunca sabré lo que quiero. Aprenderé a entender y aceptar la vida, pero nunca sabré por qué. Amaré y haré el amor, pero sabré que podría ser mejor. Seré listo, pero siempre sabré que queda mucho por aprender. Estoy condenado, pero no puedo cambiar».

Un brote de angustia adolescente, sin duda, un único párrafo que corre sin aliento durante catorce páginas mecanografiadas, pero dolorosamente honesto y perspicaz, una clave esencial para entender la obra de Brainard, y luego, dieciséis años y un mes más tarde, cuando los fuegos adolescentes casi estaban extintos, el pintor que también era escritor se sentó a componer una pequeña escena en palabras. Trabajando con calma y paciencia, sin otra ambición que retratar la cualidad visual y sensorial de lo que se siente al sentarse en una habitación y mirar por la ventana, ofrece sus impresiones como un regalo, puesto que para Brainard todo arte es un regalo a Otro, a alguien real o imaginado, y ese pequeño párrafo sublime termina con estas palabras, que se encuentran entre las últimas que escribió:

Al otro lado de mi ventana cae la nieve, contra un cielo translúcido de lavanda profunda, con un toque de naranja, que al fondo zigzaguea en una silueta de edificios negros. (La nevera se apaga y se estremece). Y es tan sencillo como esto, lo que te quiero contar; quizá no mucho, pero todo. Pintar el momento para ti esta noche.

Diciembre de 2010

Acontecimientos

Una plegaria por Salman Rushdie

Cuando esta mañana me he sentado a escribir, lo primero que he hecho ha sido pensar en Salman Rushdie. Durante cuatro años y medio es algo que he hecho cada mañana, y en la actualidad constituye una parte esencial de mi rutina diaria. Cojo la pluma, y antes de comenzar a escribir pienso en mi colega que está al otro lado del océano. Rezo para que siga viviendo otras veinticuatro horas. Rezo para que sus escoltas ingleses le mantengan escondido de la gente que pretende matarle, los mismos que ya han matado a uno de sus traductores y herido a otro. Y, sobre todo, rezo para que llegue un día en que estas oraciones ya no sean necesarias, y Salman Rushdie pueda pasear por las calles del mundo con la misma libertad que yo.

Rezo por ese hombre cada mañana, pero, en el fondo, sé que también rezo por mí. Su vida está en peligro porque ha escrito un libro. Escribir libros es también mi oficio, y sé que los caprichos de la historia y la pura mala suerte podrían haber hecho que yo estuviera en su lugar. Quizá no hoy, pero quién sabe si mañana. Pertenecemos al mismo club: una secreta fraternidad de hombres y mujeres solitarios, enclaustrados y maniáticos que pasamos casi todo nuestro tiempo encerrados en pequeñas habitaciones luchando por colocar palabras en una página. Es una curiosa manera de vivir, y sólo una persona que no ha tenido alternativa lo elegiría como vocación. Es algo demasiado arduo, demasiado mal pagado, demasiado lleno de decepciones para que, de otro modo, alguien acepte este destino. Varían los talentos, varían las ambiciones, pero cualquier escritor digno de ese nombre os dirá lo mismo: para escribir una obra de ficción, uno ha de tener la libertad de decir lo que piensa. Yo he ejercido esa libertad con cada palabra que he escrito, y también Salman Rushdie. Eso es lo que nos convierte en hermanos, y lo que me hace compartir su difícil tesitura.

No sé cómo obraría en su lugar, pero me lo imagino, o al menos intento imaginármelo. Con toda honestidad, admito que no estoy seguro de tener el valor que él ha demostrado. La vida de ese hombre está destrozada, y sin embargo ha seguido haciendo aquello para lo que nació. Obligado a cambiar de casa continuamente, sin poder ver a su hijo, rodeado de una escolta policial, ni un solo día ha dejado de acudir a su mesa para escribir. Como sé lo difícil que resulta incluso en las circunstancias más favorables, sólo puedo quedarme admirado ante lo que ha conseguido. Una novela; otra novela en

proceso de escritura; diversos ensayos y discursos extraordinarios en defensa del derecho humano básico a la libertad de expresión. Todo esto ya es extraordinario, pero lo que más anonadado me deja es que, además de esa importante labor, ha tenido tiempo para reseñar los libros de los demás, e incluso ha escrito artículos para promocionar libros de autores desconocidos. ¿Es posible que un hombre en su posición sea capaz de pensar en alguien que no sea él mismo? Al parecer, lo es. Pero me pregunto cuántos de nosotros seríamos capaces de hacer lo que él en semejante situación.

Salman Rushdie lucha por su vida. Lleva casi media década luchando, y estamos tan lejos de hallar una solución como cuando se pronunció la *fatwa*. Al igual que tantos otros, me gustaría poder hacer algo para ayudarle. Aumenta la frustración, uno llega a desesperar, pero puesto que no tengo poder para influir en las decisiones de los gobiernos extranjeros, lo único que puedo hacer es rezar por él. Salman Rushdie lleva una carga por todos nosotros, y ya no puedo pensar en lo que hago sin pensar en él. Su terrible situación ha absorbido mi concentración, me ha hecho replantearme mis creencias, me ha enseñado a no dar nunca por sentada la libertad de que disfruto. Por todo eso, tengo con él una inmensa deuda de gratitud. Apoyo a Salman Rushdie en su lucha por recuperar su vida, pero lo cierto es que él también me ha apoyado. Quiero darle las gracias por eso. Cada vez que cojo la pluma, quiero agradecérselo.

1993

Llamamiento al gobernador de Pensilvania

No estoy aquí para discutir los pros y los contras de la pena de muerte (me opongo fervientemente a ella), ni para hablar de la cuestión de las relaciones raciales en Estados Unidos (sin duda el asunto central y ardiente de nuestra cultura), ni para quedar atrapado en una discusión sobre la libertad de expresión y la primera enmienda. Simplemente quiero dirigir unas palabras al honorable Thomas Ridge, gobernador de Pensilvania, que es la única persona cuya opinión cuenta en el triste y trágico caso de Mumia Abu-Jamal.

De ciudadano estadounidense a ciudadano estadounidense, me gustaría que el gobernador se parase un momento a considerar el enorme poder que se le ha conferido: el poder de matar a un hombre o de permitir que ese hombre siga viviendo. Al margen de lo que haya decidido el jurado que Mumia Abu-Jamal hiciera o no hiciera, al margen de las leyes que apoyan el derecho del estado de Pensilvania a sentenciar a muerte a Mumia Abu-Jamal, usted ha sido designado por esas mismas leyes como la única persona en ese estado con autoridad para anular la decisión del jurado y salvar la vida de Mumia Abu-Jamal. Eso es porque la ley sabe que no es perfecta. La ley entiende que comete errores, que los hombres y mujeres que ejercen la ley son criaturas imperfectas, y que por tanto la potestad de anular las decisiones de la ley debe estar incluida en la propia ley. En ninguna circunstancia es esto más importante que cuando la ley propone quitarle la vida a un hombre. Por eso las apelaciones en esos casos van directamente al gobernador: porque se supone que el gobernador es sabio y justo, y la ley no siempre es sabia y justa.

Gobernador Ridge, le hemos pedido que realice la tarea más grande y terrible que puede hacer un hombre: decidir acerca del destino de otro hombre. La vida de Mumia Abu-Jamal está literalmente en sus manos. Teniendo en cuenta el enorme poder y responsabilidad que recaen sobre usted, doy por hecho que conoce perfectamente los datos del caso. Incluso yo, un ciudadano corriente sin ningún poder, he leído una infinita cantidad de material sobre el proceso, y cada informe ha indicado numerosas irregularidades y discrepancias acerca de la selección del jurado, las pruebas y el testimonio de los testigos: suficiente para que incluso el observador

más cínico concluya que hay mucho más que la sombra de una duda en cuanto a si Mumia Abu-Jamal cometió realmente el crimen del que se le acusa. Y, mientras haya duda, mientras se pueda presentar un argumento plausible que diga que Mumia Abu-Jamal no hizo aquello de lo que se le considera culpable, me parece monstruoso que se le pueda quitar la vida: monstruoso y vergonzoso, un pecado contra las leyes del hombre y de Dios.

Gobernador Ridge, todos queremos vivir en un país del que podamos estar orgullosos. Todos queremos creer que Estados Unidos es un país en el que hay, de verdad, justicia para todos. Ésa es la idea más importante que hemos producido, y ahora le toca a usted mantener ese principio y demostrar que Estados Unidos es realmente un gran país, digno del respeto y admiración que queremos darle. Todas las miradas están puestas en usted, gobernador Ridge. Le estoy observando, mis compañeros escritores del PEN Club le están observando, decenas de miles de personas de todo el mundo le están observando y todos rezamos para que lo que haga sea sabio y justo.

Haga que nos sintamos orgullosos, gobernador. Salve la vida de Mumia Abu-Jamal.

1995

El mejor sustituto de la guerra

Cuando me pidieron que escribiera algo sobre «el milenio», la primera palabra que se me ocurrió fue *Europa*. El milenio es una idea europea, después de todo, y sólo tiene sentido si hablamos del calendario europeo, el calendario cristiano. Ahora, la mayoría de la gente mide el tiempo con ese calendario, pero si retrocediéramos mil años nadie en Asia, África o América habría sabido de qué estabas hablando si le hubieras dicho que vivía en el año mil después de Cristo. Europa es el único lugar del mundo que ha vivido el milenio de principio a fin, y cuando me puse a pensar en una sola imagen o idea dominante que pudiera resumir los últimos diez siglos de historia europea (cuando te piden que hables de «el milenio», tiendes a adoptar una perspectiva amplia), las palabras que se me ocurrían con más frecuencia eran *baño de sangre*. Y con eso me refiero a la metafísica de la violencia: guerra, destrucción masiva, la matanza de los inocentes.

Con esto no pretendo denigrar las glorias de la cultura y civilización europeas. Pero, a pesar de Dante y Shakespeare, a pesar de Vermeer y Goya, a pesar de Chartres y de la Declaración de los Derechos del Hombre, es un hecho demostrado que apenas ha habido un mes a lo largo de los últimos mil años en que un grupo de europeos no haya intentado matar a otro grupo de europeos. Países han luchado con países (la guerra de los Cien Años), alianzas de países han luchado con alianzas de países (la guerra de los Treinta Años) y los ciudadanos de un país han luchado entre sí (las guerras de religión francesas). En lo que respecta a nuestro cacareado siglo de progreso e ilustración, sólo hay que llenar los espacios en blanco. Y, si alguien piensa que la carnicería ha terminado, no tiene más que abrir el periódico y leer sobre la situación actual en la antigua Yugoslavia. Por no hablar de lo que ocurre en Irlanda del Norte desde hace treinta años.

Afortunadamente, hay paz entre las grandes potencias europeas desde el final de la segunda guerra mundial. Durante los primeros cuarenta y cinco años de posguerra, esa paz se vio teñida por otra clase de guerra, pero, desde la caída del Muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética, la paz se ha mantenido. Esto carece de precedentes en la historia de Europa. Con una moneda común en el horizonte y la circulación entre fronteras sin pasaporte ya en funcionamiento, parece que los combatientes han dejado por fin las

armas. Eso no quiere decir que se gusten, y no quiere decir que el nacionalismo sea menos ferviente que antes, pero por una vez parece que los europeos han encontrado una manera de odiarse sin despedazarse unos a otros. Ese milagro se llama fútbol.

No quiero exagerar pero ¿de qué otro modo se pueden interpretar los hechos? Cuando Francia obtuvo una inesperada victoria en la Copa del Mundo el verano pasado, más de un millón de personas se reunieron en los Campos Elíseos para celebrarlo. Según todas las versiones, fue la mayor manifestación de felicidad pública que se había visto en París desde la liberación de los alemanes en 1944.

Uno sólo puede quedarse boquiabierto ante la enormidad del acontecimiento, el mero exceso de la alegría que se mostraba. No era más que una victoria deportiva, me decía, y sin embargo estaba ahí para que todo el mundo la viera: en la misma calle de la misma ciudad, el mismo júbilo festivo, la misma efusión de orgullo nacional que había saludado al general De Gaulle cuando desfiló bajo el Arco del Triunfo cincuenta y cuatro años antes.

Cuando observaba esa escena en televisión, pensé en el título de un libro que había leído esa década, *La guerra del fútbol*, de Ryszard Kapuœciñski. ¿Era posible que el fútbol se hubiera convertido en un *sustituto* de la guerra?

Si la comparamos con el fútbol americano, la versión europea parece bastante domesticada, pero la verdad es que la historia del fútbol siempre ha estado repleta de violencia. Leyenda o no, la primera referencia al fútbol en este milenio se deriva de un incidente bélico. En torno al año mil, se supone que los británicos celebraron su victoria sobre un jefe invasor danés separándole la cabeza del cuerpo y usándola como balón de fútbol. No estamos obligados a creernos esa historia, pero documentos comprobables confirman que en el siglo XII el martes de carnaval se celebraba en toda Inglaterra con grandes partidos de fútbol que enfrentaban entre sí a poblaciones enteras. Quinientos jugadores en cada equipo. Un campo que podía tener kilómetros de distancia. Y partidos que duraban todo el día, sin reglas fijas. Se llegó a conocer como «fútbol de la turba», y el caos que se derivaba de esas reyertas semiorganizadas producía tantas heridas, huesos rotos e incluso muertes que en 1314 Eduardo II pronunció un edicto que prohibía jugar al fútbol. «Puesto que hay gran ruido en la ciudad, causado por el lanzamiento de grandes pelotas que podría acarrear muchos males […] aconsejamos y prohibimos, en nombre del rey, bajo pena de prisión que ese juego se practique en el futuro en la ciudad».

Eduardo III, Ricardo II y Enrique IV decretaron nuevas prohibiciones. A esos reyes no sólo les molestaba la violencia del deporte, sino que les preocupaba que demasiada «intromisión del fútbol» afectara al tiempo que antes se dedicaba a la arquería y que el reino no estuviese preparado militarmente si se producía una invasión extrajera. En la primera mitad del milenio, por tanto, la conexión ya se había establecido. La guerra y el fútbol eran dos caras de la misma moneda.

Con el desarrollo de las armas de fuego, el dominio del arco dejó de ser una habilidad requerida entre los soldados, y a finales del siglo XVII Carlos II alentó activamente la práctica del fútbol. Se introdujeron reglas estándar en 1801 y, como sabe cualquier colegial, Napoleón fue derrotado un decenio y medio más tarde «en los campos de juego de Eton». Después de 1863, cuando se establecieron en la Universidad de Cambridge las reglas del fútbol actual, el juego se extendió por toda Europa y el resto del mundo. Desde entonces, se ha convertido en el deporte más popular y ampliamente practicado de la historia de la humanidad.

Estados Unidos parece ser el único país que se ha resistido a sus encantos, pero la importancia de este juego en Europa, su poder sobre la imaginación de decenas de millones de personas entre Portugal y Polonia, no se puede sobrevalorar. Si sumas nuestro interés por el béisbol, el fútbol y el baloncesto, y lo multiplicas por diez o por veinte, empiezas a hacerte una idea de la magnitud de la obsesión. Cuando piensas que cada país tiene su propio equipo nacional y que esos equipos se enfrentan entre sí en torneos europeos y mundiales, no es difícil imaginar cómo el amor al fútbol y la patria se puede transformar en un cóctel de exceso chovinista y ajuste de antiguas cuentas. Ningún país europeo ha podido evitar la invasión y la humillación por parte de uno o más de sus vecinos durante este milenio y ahora, cuando llegamos al fin de esos mil años, a veces parece que toda la historia del continente se resumiera en el campo de fútbol. Holanda contra España. Inglaterra contra Francia. Polonia contra Alemania. Un recuerdo espeluznante de antagonismos pasados y un eco de viejas victorias y viejas derrotas. Corre la pasión entre los espectadores. Ondean la bandera de su país, cantan canciones patrióticas, insultan a los defensores del otro equipo. Quizá los estadounidenses miren esas bufonadas y piensen que son pura diversión, pero no lo son. Son cuestiones serias. Pero al menos las batallas de broma donde combaten ejércitos sustitutos en pantalones cortos no amenazan con incrementar la población de viudas y niños huérfanos.

Sí, conozco a los *hooligans* británicos, y sé de los disturbios y las heridas que se produjeron en varias ciudades francesas durante la Copa del Mundo del año pasado. Pero esos ejemplos de comportamiento extremo y violento sólo refuerzan mi observación. El fútbol es un sustituto de la guerra. Mientras los países ajusten sus cuentas en el campo de juego, podremos contar las víctimas con los dedos de las manos. Hace una generación, eran millones.

¿Significa eso que, después de mil años de matanzas, Europa ha encontrado por fin una manera pacífica de arreglar sus diferencias?

Veremos.

1 de diciembre de 1998

Reflexiones sobre una caja de cartón

Es una mañana fría y lluviosa, once días antes del final del siglo XX. Estoy sentado en mi casa de Brooklyn, contento por no tener que salir con este desolado tiempo de diciembre. Puedo quedarme aquí sentado el tiempo que quiera y aunque salga en algún momento del día sé que podré volver. En cuestión de minutos volveré a estar caliente y seco.

Poseo esta casa. La compré hace siete años, después de reunir el dinero suficiente para cubrir una quinta parte de su precio. El ochenta por ciento restante se lo pedí prestado a un banco. El banco me ha dado treinta años para pagar el préstamo y cada mes me siento y firmo otro cheque. En siete años, apenas he hecho mella en el principal. El banco me cobra por los gastos de la hipoteca, y casi cada penique que les he dado hasta ahora ha ido destinado a reducir los intereses que les debo. No me quejo. Gasto felizmente ese dinero extra (más del doble del valor del préstamo) porque me da la posibilidad de vivir en esta casa. Y me gusta estar aquí. Especialmente en una mañana desapacible y fea como la de hoy, no se me ocurre ningún otro sitio en el que preferiría estar.

Me cuesta mucho dinero vivir aquí, pero no tanto como parecería a primera vista. Cuando pago mis impuestos en abril, puedo deducir todo lo que he gastado en intereses durante el año. Se resta a mis ganancias, sin preguntar. El Gobierno federal lo hace por mí, y le estoy inmensamente agradecido. ¿Por qué no debería estarlo? Me ahorra miles de dólares al año.

En otras palabras, acepto las prestaciones sociales del Gobierno. Han amañado las cosas de tal modo que una persona como yo puede tener una casa. En este país todo el mundo coincide en que eso es una buena idea, y nunca he oído a un congresista o a un senador que se levante para proponer que se cambie esa ley. En los últimos años, los programas de prestaciones sociales para los pobres han sido prácticamente desmantelados, pero las ayudas a la vivienda para los ricos continúan funcionando.

La próxima vez que veas a un hombre que vive en una caja de cartón, recuérdalo.

El Gobierno alienta la propiedad de la vivienda porque es buena para las empresas, para la economía, para la moral pública. También es el sueño universal, el sueño americano en su forma más pura y esencial. Estados Unidos se mide como civilización según ese criterio y, cada vez que queremos demostrar el éxito que tenemos, empezamos a sacar estadísticas que muestran que el porcentaje de ciudadanos que tienen casa en propiedad es mayor en nuestro país que en ningún otro lugar del mundo. «Construcción de viviendas» es el término económico clave, el indicador fundamental de nuestra salud financiera. Cuantas más casas construimos, más dinero ganaremos y, cuanto más dinero ganemos, más feliz será todo el mundo.

Y, sin embargo, como todo el mundo sabe, en este país hay millones de personas que nunca tendrán una casa, que luchan cada mes para pagar el alquiler. También sabemos que habrá muchos que no podrán pagar el alquiler y que tendrán que irse a la calle. Los llamamos sin techo, pero en realidad hablamos de gente que no tiene dinero. Como ocurre con todo en Estados Unidos, se reduce a una cuestión de dinero.

Un hombre no vive en una caja de cartón porque quiera. Puede estar mentalmente trastornado, ser drogadicto o alcohólico, pero no está en la caja porque sufra esos problemas. He conocido a docenas de locos en mi vida, y muchos de ellos vivían en casas preciosas. Muéstrame el libro en el que esté escrito que un alcohólico está condenado a dormir en la acera. Tiene las mismas posibilidades de que un chófer con gorra negra lo pasee por la ciudad. Aquí no funciona la ley de causa y efecto. Vives en una caja de cartón porque no puedes permitirte vivir en ningún otro sitio.

Es un momento difícil para los pobres. Hemos entrado en un período de enorme prosperidad, pero, a medida que avanzamos por la autopista de los beneficios cada vez más grandes, olvidamos que una incontable cantidad de personas se quedan tiradas en el arcén. La riqueza crea pobreza. Ésa es la ecuación secreta de una economía de libre mercado. No nos gusta hablar de ella, pero, a medida que los ricos se hacen más ricos y poseen cada vez mayores cantidades de dinero que gastar, los precios suben. No hace falta que le diga a nadie lo que ha ocurrido con el mercado inmobiliario de Nueva York en los últimos años. El coste de la vivienda ha subido mucho más de lo que nadie habría creído posible hace poco tiempo. Ni siquiera yo, orgulloso propietario, podría permitirme mi propia casa si tuviera que comprarla ahora. Para muchos otros, ese incremento ha mostrado con claridad la diferencia que existe entre tener un lugar donde vivir y no tener un lugar donde vivir. Para algunas personas, ha supuesto la

diferencia entre la vida y la muerte.

La mala suerte puede alcanzarnos a todos en cualquier momento. No requiere mucha imaginación pensar en las cosas que podrían acabar con nosotros. Toda persona vive con la idea de su propia destrucción, e incluso la persona más feliz y exitosa tiene algún rincón oscuro del cerebro donde se reproducen continuamente historias de terror. Imaginas que te quedas sin trabajo. Imaginas que alguien que depende de ti tiene una enfermedad, y que las facturas médicas acaban con tus ahorros. O que te juegas tus ahorros en una mala inversión o una mala tirada de dados. La mayoría de nosotros sólo estamos a un desastre de distancia de las verdaderas dificultades. Una serie de desastres puede arruinarnos. Hay hombres y mujeres que vagabundean por las calles de Nueva York y que una vez estuvieron en posiciones de aparente seguridad. Tienen títulos universitarios. Tenían trabajos de responsabilidad y mantenían a sus familias. Ahora atraviesan tiempos difíciles, ¿y quiénes somos para pensar que esas cosas no nos podrían ocurrir a nosotros?

Durante los últimos meses, un terrible debate sobre lo que hay que hacer con *ellos* ha envenenado el aire de Nueva York. De lo que deberíamos hablar es de lo que hay que hacer con nosotros. Es nuestra ciudad, después de todo, y lo que les ocurre a ellos también nos ocurre a nosotros. Los pobres no son monstruos porque no tengan dinero. Son gente que necesita ayuda, y no nos ayuda a ninguno de nosotros castigarlos por ser pobres. En mi opinión, las nuevas reglas que ha propuesto la Administración actual no sólo son crueles, sino que no tienen ningún sentido. Si duermes en la calle, serás arrestado. Si vas a un refugio, tendrás que trabajar para tener una cama. Si no trabajas, te echarán a la calle, y allí volverán a arrestarte. Si eres padre y no cumples las regulaciones laborales, te quitarán a tus hijos. Las personas que defienden esas ideas dicen ser hombres y mujeres devotos y temerosos de Dios. Deberían saber que todas las religiones del mundo insisten en la importancia de la caridad; no como algo que ha de ser alentado, sino como una obligación, una parte esencial de la relación personal con Dios. ¿Por qué nadie se ha molestado en decirles a esas personas que son unos hipócritas?

Mientras tanto, se ha hecho tarde. Han pasado varias horas desde que me senté ante mi mesa y empecé a escribir estas palabras. No me he movido en todo ese tiempo. El calor cascabelea en las tuberías y la habitación está tibia. Fuera, el cielo es gris y el viento lanza la lluvia contra el lateral de la casa. No tengo respuestas, ningún consejo que dar, ni sugerencias. Todo lo que te pido es que pienses en el tiempo. Y luego, si puedes, que te imagines en el interior de una

caja de cartón, haciendo todo lo posible por permanecer caliente. En un día como hoy, por ejemplo, once días antes del final del siglo XX, en el frío y el clamor de las calles de Nueva York.

20 de diciembre de 1999

Postales para Georges Perec

1

Cada vez que pienso en Georges Perec, la primera palabra que me viene a la cabeza es *placer*. No conozco a ningún otro escritor contemporáneo cuya obra atrape tan plenamente la sensación de asombro y felicidad que se apodera de nosotros la primera vez que leemos un libro que cambia nuestra idea del mundo, que nos expone a las infinitas posibilidades de lo que puede ser un libro. Todo lector apasionado ha tenido esa experiencia. Normalmente ocurre cuando somos bastante jóvenes y, una vez que hemos vivido ese momento, entendemos que los libros son un mundo en sí mismos, y que ese mundo es mejor y más rico que ninguno al que hayamos viajado antes. Por eso nos convertimos en lectores. Por eso nos apartamos de las vanidades del mundo material y empezamos a amar los libros sobre todas las cosas.

2

Lo que más admiro de Perec es la extraña combinación que hay en su obra de *inocencia* y *plenitud*. Esas cualidades casi nunca aparecen juntas en el mismo escritor. Sí las tenía Cervantes; y Swift y Poe; se observan destellos en Dickens y Kafka, quizá en algunas páginas de Hawthorne y Borges. Con *inocencia* me refiero a la absoluta pureza del propósito. Con *plenitud* me refiero a la fe absoluta en la imaginación. Es una literatura caracterizada por la efervescencia, la risa demoníaca, la alegría. No es la única experiencia que podemos tener con los libros, pero es la experiencia fundamental, la que hace que todas las demás sean posibles.

3

Todos los críticos mencionan el deslumbrante ingenio de la escritura de Perec, su inteligencia. Aunque siento gran admiración por

esa inteligencia, por la exuberante complejidad de su mente brillante, eso no es lo que me atrae de su obra. Lo que me atrae es su compromiso con el mundo, su necesidad de contar historias, su ternura. Debajo de cada truco y rompecabezas oulipiano que puede encontrarse en los libros de Perec hay una reserva de sentimientos humanos, una oleada de compasión, un guiño de humor, la convicción implícita de que, pese a todo, tenemos suerte por estar vivos. La contención no debería confundirse nunca con la falta de sentimientos. La dolorosa meticulosidad de *W o el recuerdo de la infancia*, por ejemplo, es la expresión de un alma tan herida, un corazón tan despedazado que cualquier cosa más allá de un seco recitado de los hechos habría sido moralmente imposible. Y, sin embargo, pese a todo, lo considero uno de los libros más íntimos y conmovedores que he leído en los últimos veinte años.

4

En la biografía de David Bellos, *Georges Perec: A Life in Words* (un libro excelente por derecho propio), hay varios pasajes extensos que describen la vida de Perec en el Moulin d'Andé, un retiro de artistas al norte de París. En uno de ellos, Bellos menciona que Truffaut rodó allí la última escena de *Jules et Jim*. Si miras de cerca la casa que aparece al fondo cuando el coche se hunde en el agua, escribe, puedes ver «la ventana de la habitación donde Georges Perec viviría y escribiría durante la mayor parte de sus fines de semana a lo largo de la segunda mitad de la década de 1960». Eso me dejó atónito. Truffaut y Perec fueron contemporáneos casi exactos. El cineasta, nacido en 1932, murió en 1984, a los cincuenta y dos años. Perec, nacido en 1936, murió en 1982, a los cuarenta y seis. Entre los dos, llegaron a vivir lo que un solo anciano. De todos los narradores franceses de esa generación, la generación de hombres y mujeres que eran niños durante la guerra, ellos dos han sido los más importantes para mí, los dos a cuya obra he vuelto una y otra vez y de quienes nunca he dejado de aprender. Me emociona saber que se cruzaron de esa manera singular y totalmente inverosímil. Seis años antes de que Perec entrara en esa habitación (donde escribió un libro sin usar la letra e), Truffaut la registró en película. Dondequiera que se encuentren ahora, espero que estén hablando de eso.

2001

Notas dispersas: 11 de septiembre de 2001: 16.00

Nuestra hija de catorce años ha empezado hoy el instituto. Por primera vez en su vida, ha ido en el metro desde Brooklyn a Manhattan, sola.

No vendrá a casa esta noche. El metro no funciona en Nueva York, y mi mujer y yo hemos conseguido que se quede con unos amigos en el Upper West Side.

Menos de una hora después de que pasara bajo el World Trade Center, las Torres Gemelas han caído.

Desde el último piso de nuestra casa, todavía vemos el humo que llena el aire de la ciudad. El viento sopla hoy hacia Brooklyn, y los olores del fuego se han instalado en todas las habitaciones de la casa. Un hedor terrible, hiriente: plástico quemado, cable eléctrico, materiales de construcción.

La hermana de mi mujer, que vive en TriBeCa, a diez manzanas de distancia de lo que fue el World Trade Center, ha llamado para hablarnos de los gritos que ha oído cuando ha caído la primera torre. A amigos suyos, que viven en John Street, todavía más cerca del lugar de la catástrofe, los ha evacuado la policía después de que el impacto haya volado la puerta del edificio. Han caminado hacia el norte entre los escombros y los cascotes, que, según le han dicho, contenían restos de cuerpos humanos.

Después de ver las noticias en televisión durante toda la mañana, mi mujer y yo hemos ido a dar un paseo por el barrio. Mucha gente llevaba pañuelos sobre el rostro. Algunos llevaban máscaras de pintor. Me he detenido y he hablado con el hombre que me corta el pelo, que estaba delante de su barbería vacía con una expresión de angustia. Unas horas antes, me ha dicho, la mujer que posee la tienda de antigüedades que hay al lado había hablado por teléfono con su cuñado, que se había quedado atrapado en el piso 107 del World Trade Center. La torre ha caído menos de una hora después de que ella hablase con él.

Durante todo el día, mientras observaba las horrorosas

imágenes en la pantalla de la televisión y miraba el humo por la ventana, he estado pensando en mi amigo, el equilibrista Philippe Petit, que caminó entre las torres del World Trade Center en agosto de 1974, justo después de que terminara la construcción de los edificios. Un hombre pequeño bailando sobre el alambre, a más de cuatrocientos cincuenta metros de altura: un acto de indeleble belleza.

Hoy, ese mismo lugar se ha convertido en un lugar de muerte. Me asusta imaginar cuánta gente ha muerto.

Todos sabíamos que esto podía ocurrir. Hemos hablado de posibilidad durante años, pero, ahora que ha sucedido la tragedia, es mucho peor de lo que nadie había imaginado. El último ataque extranjero en suelo estadounidense ocurrió en 1812. No tenemos precedentes de lo que ha ocurrido hoy, y sin duda las consecuencias de este asalto serán terribles. Más violencia, más muerte, más dolor para todo el mundo.

Y así empieza por fin el siglo XXI.

11 de septiembre de 2001

Bajo tierra

Ir en metro a una hora en la que viaja mucha gente —la hora punta por la mañana o por la tarde— y tener la suerte de encontrar un asiento. Contar el número de periódicos que no están escritos en inglés, echar un vistazo a los títulos de los libros y observar lo que la gente lee (el misterio que hay en ello, la imposibilidad de entrar en la mente de otra persona), oír conversaciones, mirar por encima del hombro de alguien los resultados del béisbol.

Los hombres delgados con sus maletines, las mujeres voluminosas con sus Biblias y panfletos devocionales, los alumnos de instituto con veinte kilos de libros de texto. Novelas baratas, cómics, Melville y Tolstói, *Cómo alcanzar la paz interior*.

Mirar a los demás pasajeros al otro lado del pasillo y estudiar sus caras. Maravillarse ante la variedad de tonos de piel y rasgos, asombrarse por la singularidad de la nariz de cada persona, la barbilla de cada persona, exultarse ante las infinitas posibilidades de la baraja humana.

Los mendigos con sus canciones desafinadas y sus historias de desgracias; las malhumoradas arengas de los proselitistas renacidos; los sordomudos que colocan educadamente tarjetas con el alfabeto del lenguaje de signos en tu regazo; los hombres silenciosos que corretean por el vagón vendiendo paraguas, manteles y baratos juguetes de cuerda.

El ruido del tren, la velocidad del tren. El estrépito incomprensible que sale del altavoz en cada parada. Los bandazos, las repentinas pérdidas de equilibrio, el impacto de los desconocidos que chocan entre sí. El arte delicado y totalmente civilizado de preocuparse por los propios asuntos.

Y luego, nunca por una razón visible, las luces se apagan, los ventiladores dejan de girar y todo el mundo se queda sentado en silencio, esperando a que el tren comience a moverse otra vez. Nunca una palabra de nadie. Pocas veces un suspiro. Mis conciudadanos de Nueva York se sientan en la oscuridad, esperando con la paciencia de los ángeles.

11 de octubre de 2001

NYC = USA

Todos los días durante un año, leí relatos. Los relatos eran cortos, auténticos y personales, y me los mandaban hombres y mujeres de todo Estados Unidos. El primer sábado de cada mes, reunía algunos de mis favoritos y los leía en voz alta en el programa «Weekend All Things Considered» de la Radio Pública Nacional (RPN). Llamamos al programa «Proyecto Nacional de Relatos», y ese año (de octubre de 1999 a octubre de 2000) recibí más de cuatro mil historias. Las escribía gente que vivía en el campo y en la ciudad, personas ancianas y jóvenes, gente que vivía todo tipo de vidas: granjeros y sacerdotes, amas de casa y exsoldados, hombres de negocios y médicos, carteros y lectores de contadores, un reparador de pianos, un conductor de trolebús y varios presos en diversos centros penitenciarios.

Desde el principio, observé una tendencia clara y sorprendente. La única ciudad de la que la gente quería hablar era Nueva York. No sólo los neoyorquinos, sino personas de todo el país, algunas de las cuales habían vivido aquí en el pasado y se lamentaban de haberse ido, algunas de las cuales sólo habían venido una vez. En casi cada uno de sus relatos, Nueva York no era simplemente el telón de fondo de los acontecimientos que se contaban, *era el tema de la propia historia*. La loca Nueva York, la inspiradora Nueva York, la iracunda Nueva York, la fea Nueva York, la hermosa Nueva York, la imposible Nueva York: Nueva York como el espectáculo definitivo de nuestro tiempo. Estados Unidos ha tenido una relación tormentosa e incluso antagónica con nuestra ciudad a lo largo del tiempo, pero para una asombrosa cantidad de gente que vive en Michigan, Maine y Nebraska, los cinco barrios son la viva encarnación de lo esencial de Estados Unidos: diversidad, tolerancia e igualdad bajo la ley. Nueva York es la única de las ciudades de Estados Unidos que es más que un lugar o una aglomeración de gente. También es una idea.

Creo que esa idea tomó forma cuando el poema de Emma Lazarus se añadió al pedestal de la Estatua de la Libertad. La intención original de la efigie gigante de Bartholdi era un monumento a los principios del republicanismo internacional, pero «El Nuevo Coloso» reinventó el propósito de la estatua, convirtiendo la Libertad en una madre que da la bienvenida, un símbolo de la esperanza para los marginados y pisoteados del mundo. Nueva York ha seguido representando el espíritu de ese mensaje e incluso hoy, ciento dieciséis

años después de la inauguración de la estatua, nos definimos como ciudad de inmigrantes. Con un cuarenta por ciento de la población nacido en países extranjeros, somos una muestra representativa del mundo entero. Es un revoltijo étnico densamente poblado, y el potencial para el caos es enorme. Nadie argüiría que no nos atormentan múltiples problemas, pero, cuando piensas en lo que las diferencias étnicas les han hecho a ciudades como Sarajevo, Belfast y Jerusalén, Nueva York destaca como un ejemplo brillante de paz y orden cívicos.

Los ataques criminales al World Trade Center en septiembre pasado se interpretaron correctamente como un asalto a Estados Unidos. Los neoyorquinos también pensaban eso, pero fue nuestra ciudad la que resultó golpeada e, incluso mientras luchábamos por comprender el odioso fanatismo que podía producir la muerte de tres mil personas inocentes, vivimos ese día como una tragedia familiar. La mayoría de nosotros pasamos a un estado de duelo intenso y nos arrastramos los días y meses siguientes sepultados por una sensación de dolor comunal. Estuvo muy cerca de todos nosotros y dudo que haya un solo neoyorquino que no conozca a alguien que no perdiera a al menos un amigo o pariente en el ataque. Calcula las cifras y los resultados son asombrosos. Tres mil personas además de su familia inmediata, su familia lejana, sus amigos, sus vecinos y sus compañeros de trabajo, y de repente estás hablando de millones.

El pasado 11 de septiembre fue uno de los peores días de la historia de Estados Unidos, pero el espantoso cataclismo que ocurrió esa mañana también fue una oportunidad para una reflexión profunda, un momento para que todos nos detuviéramos y examináramos qué éramos y en qué creíamos. Casualmente, pasé mucho tiempo de viaje el otoño pasado, presentando con Jacki Lyden de la RPN actos vinculados a la antología del «Proyecto Nacional de Relatos», *Creía que mi padre era Dios*. Viajamos de Boston a San Francisco, pasando por el territorio intermedio, y en cada ciudad los colaboradores del libro leían sus relatos ante un público numeroso y atento. En esos viajes hablé con decenas de personas, quizá cientos, y casi todas me dijeron lo mismo. Después del 11 de septiembre, estaban evaluando los valores de nuestro país, intentando ver qué nos separa de la gente que nos atacó. Casi sin excepción, la palabra que todos usaron era «democracia». Ése es el credo básico de la vida estadounidense: la creencia en la dignidad del individuo, una aceptación tolerante de las diferencias culturales y religiosas. Al margen de la frecuencia con que fracasemos a la hora de estar a la altura de esos ideales, eso es lo mejor de Estados Unidos: los principios que son una realidad constante y diaria en Nueva York.

Ha pasado un año. Cuando la administración Bush lanzó su guerra contra el terror e invadió Afganistán, en Nueva York seguíamos ocupados contando a nuestros muertos. Observamos horrorizados cómo se limpiaban poco a poco las ruinas humeantes de las torres; asistimos a funerales con ataúdes vacíos; lloramos. Incluso ahora, cuando la situación internacional se vuelve más peligrosa, nos preocupa sobre todo el debate acerca de cómo construir un monumento conmemorativo adecuado para las víctimas del ataque, intentando resolver el problema de la reconstrucción de esa zona devastada de nuestra ciudad. Nadie lamenta que el régimen talibán haya sido desalojado del poder, pero, cuando hablo con otros neoyorquinos estos días, apenas oigo otra cosa que decepción por lo que ha hecho nuestro Gobierno. Sólo una pequeña minoría de neoyorquinos votó a George W. Bush, y la mayoría de nosotros tendemos a mirar sus políticas de manera sospechosa. Sencillamente, no es lo bastante democrático para nosotros. Él y su gabinete no han alentado un debate abierto sobre los problemas que afronta el país. Mientras la prensa habla de una inminente invasión de Irak, crecientes cantidades de neoyorquinos se han vuelto aprensivos. Desde el privilegiado punto de vista que ofrece la Zona Cero, parece que se fabrica una catástrofe global.

No hace mucho, recibí en el correo una revista de poesía con una portada que decía: «NYC fuera de USA». No todo el mundo querría ir tan lejos, pero en las últimas semanas he oído a varios amigos hablar con gran sinceridad y entusiasmo de la posibilidad de que Nueva York se separe de la Unión y se convierta en una ciudad-Estado independiente. Eso nunca ocurrirá, por supuesto, pero tengo una sugerencia práctica. Puesto que el presidente Bush nos ha contado reiteradamente lo mucho que le desagrada Washington, ¿por qué no viene a vivir a Nueva York? Sabemos que no siente un gran amor por este lugar, pero, al trasladarse a nuestra ciudad, podría aprender algo del país que intenta gobernar. Podría enterarse, pese a sus reservas, de que somos el verdadero corazón del país.

31 de julio de 2002

Un recuerdo de Beckett en el centenario de su nacimiento

Me fui a París en febrero de 1971, unas semanas después de cumplir veinticuatro años. Llevaba un tiempo escribiendo poesía y el camino hacia mi primer encuentro con Beckett empezó con Jacques Dupin, un poeta cuya obra había comenzado a traducir antes de licenciarme en Nueva York. Nos hicimos amigos íntimos en París y, como Jacques era director de publicaciones en la Galerie Maeght, conocí a Jean-Paul Riopelle, un pintor franco-canadiense que era uno de los artistas de la galería. Gracias a JeanPaul, conocí a Joan Mitchell, la pintora estadounidense con quien vivía en una casa de Vétheuil que había pertenecido a Monet. Años antes, Joan había estado casada con Barney Rosset, fundador y editor de Grove Press, y ella y Beckett se conocían bien. Una noche, estábamos hablando de su obra y cuando vio lo importante que era para mí, levantó la cabeza y dijo: «¿Te gustaría conocerlo?» «Sí», respondí. «Claro». «Bueno, escríbele una carta», anunció, «y dile que te he dicho que lo hagas».

Volví a casa y escribí la carta, y tres días después recibí una respuesta de Beckett donde me decía que me reuniera con él en La Closerie des Lilas la semana siguiente.

No puedo recordar qué año era. Como muy pronto, debió de ser 1972; como muy tarde, 1974. Pongamos el término medio y digamos que fue en 1973.

Sólo lo vi una vez después de eso —en una visita posterior a París en 1979— y a lo largo de los años intercambiamos un par de docenas de notas y cartas. No podría clasificarse como amistad, pero, dada la admiración que yo sentía por su obra (que bordeaba la idolatría en mi juventud), nuestros encuentros personales y nuestra correspondencia intermitente eran muy valiosos para mí. Entre una horda de recuerdos, citaría la generosa ayuda que me prestó cuando compilaba mi *Random House Book of Twentieth-Century French Poetry* (al que aportó traducciones de Apollinaire, Breton y Éluard); el conmovedor discurso que dio una tarde en París, acerca de su amor por Francia y de lo afortunado que se sentía por haber pasado allí su vida adulta; las cartas amables y alentadoras que escribía cada vez que le mandaba algo que yo había publicado: libros, traducciones,

artículos sobre su trabajo. También hubo momentos divertidos: el relato cargado de humor impasible de su primera y única estancia en Nueva York («Hacía tanto calor que me colgaba de las barandillas»), por no hablar de la frase inolvidable que pronunció en nuestro primer encuentro cuando, haciendo gestos con el brazo y fracasando en el intento de atraer la atención del camarero, se volvió hacia mí y me dijo, con su suave acento irlandés: «No hay mirada más difícil de atraer que la de un camarero».

Sí, todo eso, pero una observación de esa tarde en La Closerie des Lilas destaca sobre todas las demás, y no sólo revela mucho sobre Beckett como hombre, sino que está vinculada al dilema con el que deben vivir todos los escritores: la duda eterna, la incapacidad de juzgar el valor de lo que uno ha creado.

Durante la conversación, me dijo que acababa de traducir *Mercier y Camier*, su primera novela francesa, que había escrito a mediados de los años cuarenta. Yo había leído el libro en francés y me había gustado mucho. «Un libro maravilloso», dije. Yo era un crío, después de todo, y no pude contener mi entusiasmo. Pero Beckett negó con la cabeza y dijo: «Oh, no, no, no es muy bueno. De hecho, he cortado como el veinticinco por ciento del original. La versión inglesa va a ser bastante más corta que la francesa». Y yo dije: «¿Por qué hacer una cosa así? Es un libro maravilloso. No había que quitar nada». De nuevo, Beckett negó con la cabeza. «No, no muy bueno, no muy bueno».

Después, empezamos a hablar de otras cosas. Luego, de repente, sin que viniera a cuento, cinco o diez minutos después, se inclinó sobre la mesa y dijo: «¿Te gustó de verdad, eh? ¿Te pareció que era bueno?».

Era Samuel Beckett, recuerda, y ni siquiera él tenía idea de lo que valía su obra. Ningún escritor lo sabe nunca, ni siquiera los mejores.

«Sí», le dije. «Me pareció bueno, de verdad».

2005

La historia de una amistad

para Jacques Dupin en su ochenta cumpleaños

1967. Acabo de cumplir veinte años. Una tarde, entro en la librería de la Universidad de Columbia y me compro una pequeña antología de poesía francesa contemporánea. Incluye tres o cuatro poemas de Jacques Dupin y esa noche leo su obra por primera vez. Me produce una impresión inmediata y duradera. *Escribo para enterrar mi oro, / para cerrar tus ojos.* Me digo: nunca he visto nada igual.

Verano de 1967. Voy a París y consigo encontrar dos libros de Dupin. *Cendrier du voyage* y *Gravir*. Por razones que ya no puedo explicar, empiezo a traducir los poemas al inglés. Quizá para entenderlos mejor. Quizá por el puro placer de hacerlo. Resulta una aventura singular y paso tanto tiempo traduciendo a Dupin como escribiendo mis propios poemas.

1968. A estas alturas, he traducido *Gravir* casi entero. Le muestro el manuscrito a un poeta estadounidense de más edad, y sugiere que lo mande a una pequeña editorial de California que ha iniciado una serie de traducciones de poetas extranjeros. Para mi asombro, aceptan el libro. Firmo un contrato y la publicación se prevé para finales de 1969 o comienzos de 1970.

Desgraciadamente, el editor se declara en bancarrota y el libro nunca se publica. Sin embargo, a causa de ese libro *potencial*, le escribo una carta a Jacques Dupin (a quien le entusiasma la posibilidad de que su libro se publique en inglés), e iniciamos una correspondencia habitual.

Febrero de 1971. Unos días después de cumplir veinticuatro años, me voy a París. Me quedaré en Francia durante los siguientes tres años y medio, y una de las primeras personas a las que visito tras mi llegada es Jacques Dupin, para nuestro largamente postergado encuentro inicial. Su mujer, Christine, pasa unos días fuera de la ciudad, así que vamos a un restaurante del barrio con su hija de quince años, Hélène. Por supuesto, al principio estoy bastante nervioso y, después de que me dirija a él con *vous* cuando nos damos la mano, me tranquiliza rápidamente insistiendo en que use el *tú*. Después de cenar, volvemos a su apartamento, donde nos quedamos

hasta que se hace tarde, bebiendo, fumando y hablando de todo, desde la literatura a la pintura, pasando por la política y Dios sabe qué más. Es el comienzo de una amistad que ha continuado, sin interrupciones, hasta hoy. Más tarde, Jacques me confesaría que se quedó asombrado cuando aparecí ante su puerta. Esperaba encontrarse con un hombre de mediana edad, no con un chico de veinticuatro años.

Esa misma semana, Jacques me invita a acompañarlos a él y a Christine a la inauguración de una exposición de pintura de Henri Michaux, uno de mis héroes literarios. En la recepción posterior, consigo darle la mano a Michaux y me presentan al amigo de Jacques, André du Bouchet, cuya obra también admiro mucho y traduciré más tarde. Comienza otra larga amistad, gracias a Jacques. Todavía no soy consciente, pero ya se ha establecido un patrón. Casi todo lo bueno o afortunado que me ocurre en mis años en Francia está relacionado con Jacques de una manera u otra.

Soy pobre, vivo con casi nada. Una y otra vez, Jacques y Christine me invitan a su casa a cenar, y una y otra vez él y yo nos quedamos despiertos hablando hasta que la noche está muy avanzada. Una tarde, comemos cerca de la Galerie Maeght (donde trabaja como director de publicaciones), y, cuando me pregunta por mi situación financiera, le digo que espero recibir un cheque por un trabajo que he hecho y que ando bastante corto de efectivo. Sin decir una palabra, Jacques se mete la mano en el bolsillo, saca su cartera y empieza a extraer billetes de cincuenta francos, uno tras otro, trescientos francos en total, si no me equivoco. Empuja el dinero al otro lado de la mesa hacia mí y, cuando le digo que no puedo aceptarlo (porque no sé cuándo se lo podré devolver), hace su típico encogimiento de hombros, un gesto característicamente lacónico, diciéndome en silencio que no me preocupe por eso: sólo es dinero, ¿para qué están los amigos? Me niego otra vez, pero no acepta un no por respuesta. Cógelo, dice. Yo no lo necesito. No le des más vueltas.

Después de eso, empieza a darme trabajo. Éditions Maeght ha publicado algunos libros monográficos sobre artistas que exponen su obra en la galería y me contrata para que traduzca varios al inglés. El trabajo está bien pagado. Se habla de que un editor británico está interesado en publicar toda la serie, pero nunca sale nada de eso. En el segundo o tercer libro, comprendo que Jacques ha inventado ese trabajo para mí. Es una manera de darme dinero y al mismo tiempo dejar intacta mi dignidad.

Otro almuerzo con Jacques, esta vez en compañía de Jean-Paul Riopelle, un artista de la cuadra Maeght. Riopelle y yo nos caemos

bien, y después de comer está impaciente por presentarme a Joan Mitchell, la pintora estadounidense con la que vive en su estudio de la rue Frémicourt. Jacques vuelve al trabajo y JeanPaul y yo subimos al coche para reunirnos con Joan. Tras ese almuerzo, Jacques y Christine deciden organizar una cena en casa. Hay tres invitados: Jean-Paul, Joan y yo.

Degenera rápidamente en una velada inolvidable y loca. En un libro reciente sobre pintura, *Los misterios del rectángulo*, mi mujer, Siri Hustvedt, incluye un ensayo que escribió hace cinco años sobre la retrospectiva de Joan Mitchell en el Whitney Museum de Nueva York. El primer párrafo alude a esa cena:

Hace veinte años, en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, estreché la mano de Joan Mitchell. Yo era la nueva mujer de un viejo amigo suyo: Paul Auster […] Me habían informado de que el carácter de Mitchell, como ciertas clases de climatologías, generaba una tormenta de vez en cuando, y me preparé. Pero lo que recuerdo de ese día es que, cuando Joan Mitchell vio a mi marido, le arrojó los brazos al cuello. Once años antes, Paul, que entonces tenía veinticuatro, había sobrevivido a una memorable cena en casa de Jacques Dupin y su mujer, Christine. A lo largo de la velada, Mitchell había insultado a Paul, no un par de veces, sino de forma sistemática, sin descanso, durante horas. Mientras Riopelle, con espíritu evasivo y feliz inconsciencia, dormía profundamente en el sofá, los Dupin hacían lo posible por seguir la lluvia de misiles verbales en inglés que caían del otro lado de la mesa («¿Quién te crees que eres, lord Byron?»). Pero el semblante imperturbable de Paul bajo fuego enemigo (una mezcla temperamental de sorpresa y diversión) pareció ganarse el afecto de la pintora y, tras ese comienzo penoso pero irrepetible, trabaron amistad. Fue Joan quien presentó a Paul a Samuel Beckett, y quien le dio un boceto de un girasol para la cubierta de la pequeña revista literaria, *Living Hand*, que había creado con un amigo; también fue Joan quien insistió en tener manuscritos firmados de sus poemas. Y los consiguió[37].

En 1972, mi precaria economía ha ido a peor. Ya no puedo mantener mi apartamento en el distrito quince. Cuando se enteran de mis problemas, Jacques y Christine me ofrecen su *chambre de bonne* en el sexto piso de su edificio: sin pagar el alquiler, sin hacer preguntas. ¿Es posible que exista gente así, que exista una generosidad tal en este triste mundo? Hasta que los Dupin entran en mi vida, estoy seguro de que actos como ése pertenecen a los cuentos de hadas.

Es una habitación pequeña, la habitación más pequeña en la

que he vivido, apenas lo bastante grande como para tener una cama, una mesa y una silla, pero soy feliz en mi pequeña celda y durante el año que paso en ese lugar escribo la mayoría de los poemas que forman mi primera colección publicada, *Unearth*.

No soy el único al que ayudan, por supuesto. El año anterior a mi traslado esa habitación la ocupa otro joven poeta sin blanca, Philippe Denis. Extrañamente —pero, de nuevo, quizá no tan extrañamente—, Philippe traduce más tarde *Unearth* al francés. Cuando se publica el libro (1980) las ilustraciones son de Jean-Paul Riopelle. No hace falta que diga que la editorial es Maeght (Collection Argile), lo que significa que el editor es Jacques Dupin. Es mi primer libro en francés.

Junio de 1974. Bajo el sello de la revista literaria antes citada —*Living Hand*, que fundé con un amigo escritor de la Universidad de Columbia, Mitchell Sisskind, después de que él heredase inesperadamente una gran cantidad de dinero—, mis traducciones de los poemas de Jacques se publican por fin en forma de libro. *Fits and Starts: Selected Poems of Jacques Dupin*. Setenta y una páginas (sólo en inglés), hermosamente impresas y encuadernadas en Compton Press, en Salisbury, Inglaterra. Mil ejemplares. Cuando escribo estas palabras (16 de agosto de 2006), la edición lleva agotada más de treinta años. El libro se ha convertido en un solicitado ejemplar de coleccionista.

Un mes más tarde (julio de 1974), vuelvo a Nueva York, donde vivo desde entonces. Pero la amistad con Jacques y su familia continúa, sin disminuir. Frecuentes cartas y llamadas telefónicas, pero también numerosas visitas a ambos lados del Atlántico: Jacques a Nueva York, yo a París, así como dos o tres fines de semana largos que pasamos juntos en Londres. El momento más triunfante: después de que Siri y yo nos casemos, en junio de 1982, vamos a París de luna de miel. Por primera vez, tengo suficiente dinero en el bolsillo como para invitar a Jacques y Christine a un buen restaurante y pagar la cuenta. Siento que quizá me esté convirtiendo por fin en un adulto.

1992. Compilo un volumen nuevo y mucho más extenso de la poesía de Jacques, una edición bilingüe de doscientas páginas titulada *Selected Poems*, que publican Wake Forest University Press (Estados Unidos) y Bloodaxe (Reino Unido).

1993. Jacques escribe el prefacio a mis poemas reunidos en francés, *Disparitions*, que coeditan Éditions Unes y Actes Sud.

2006. Parece imposible que haya pasado tanto tiempo, que los

dos nos hayamos hecho tan viejos. Justo un mes antes de que Jacques cumpla ochenta años en marzo, yo cumpliré sesenta. Estudio una fotografía de los dos, hecha a comienzos de los años setenta, y me asombra lo jóvenes que parecemos. El pelo oscuro en nuestras cabezas, la delgadez de nuestros cuerpos. Han pasado casi cuarenta años desde que leí por primera vez un poema de Jacques Dupin, y sin embargo parece que hubiera sucedido ayer.

Querido Jacques. Además de desearte un feliz cumpleaños también quiero darte las gracias por todo lo que me has dado. No sólo tu obra, no sólo tu amistad, sino las lecciones vitales sobre lo que significa ser humano y sobre cómo aquellos de nosotros que escribimos y hacemos arte, aquellos que pertenecemos a esa pequeña banda de almas obsesionadas y resueltas, tenemos la responsabilidad de cuidar de los que están en aprietos, de los jóvenes, de los que no lo conseguirán si no alargamos la mano y les ayudamos a ponerse de nuevo en pie. Hace años, me diste la mano y yo nunca lo olvidaré. Pienso en ti cada día, Jacques, y cada día intento estar a la altura de tu ejemplo.

2006

«Hablando con extraños»

Discurso de aceptación del Premio Príncipe de Asturias de las Letras

No sé por qué me dedico a esto. Si lo supiera, probablemente no tendría necesidad de hacerlo. Lo único que puedo decir, y de eso estoy completamente seguro, es que he sentido tal necesidad desde los primeros tiempos de mi adolescencia. Me refiero a escribir, y en especial a la escritura como medio para narrar historias, relatos imaginarios que nunca han sucedido en eso que denominamos mundo real. Sin duda es una extraña manera de pasarse la vida: encerrado en una habitación con la pluma en la mano, hora tras hora, día tras día, año tras año, esforzándose por llenar unas cuartillas de palabras con objeto de dar vida a lo que no existe, salvo en la propia imaginación. ¿Y por qué se empeñaría alguien en hacer una cosa así? La única respuesta que se me ha ocurrido alguna vez es la siguiente: porque no tiene más remedio, porque no puede hacer otra cosa.

Esa necesidad de hacer, de crear, de inventar es sin duda un impulso humano fundamental. Pero ¿con qué objeto? ¿Qué sentido tiene el arte, y en particular el arte de narrar, en lo que llamamos mundo real? Ninguno que se me ocurra; al menos desde el punto de vista práctico. Un libro nunca ha alimentado el estómago de un niño hambriento. Un libro nunca ha impedido que la bala penetre en el cuerpo de la víctima. Un libro nunca ha evitado que una bomba caiga sobre civiles inocentes en el fragor de una guerra. Hay quien cree que una apreciación entusiasta del arte puede hacernos realmente mejores: más justos, más decentes, más sensibles, más comprensivos. Y quizá sea cierto; en algunos casos, raros y aislados. Pero no olvidemos que Hitler empezó siendo artista. Los tiranos y dictadores leen novelas. Los asesinos leen literatura en la cárcel. ¿Y quién puede decir que no disfrutan de los libros tanto como el que más?

En otras palabras, el arte es inútil, al menos comparado con, digamos, el trabajo de un fontanero, un médico o un maquinista. Pero ¿qué tiene de malo la inutilidad? ¿Acaso la falta de sentido práctico supone que los libros, los cuadros y los cuartetos de cuerda son una pura y simple pérdida de tiempo? Muchos lo creen. Pero yo sostengo que el valor del arte reside en su misma inutilidad; que la creación de una obra de arte es lo que nos distingue de las demás criaturas que pueblan este planeta, y lo que nos define, en lo esencial, como seres

humanos. Hacer algo por puro placer, por la gracia de hacerlo. Piénsese en el esfuerzo que supone, en las largas horas de práctica y disciplina que se necesitan para ser un consumado pianista o bailarín. Todo ese trabajo y sufrimiento, los sacrificios realizados para lograr algo que es total y absolutamente inútil.

La narrativa, sin embargo, se halla en una esfera un tanto diferente de las demás artes. Su medio es el lenguaje, y el lenguaje es algo que compartimos con los demás, común a todos nosotros. En cuanto aprendemos a hablar, empezamos a sentir avidez por los relatos. Los que seamos capaces de rememorar nuestra infancia recordaremos el ansia con que saboreábamos el cuento que nos contaban en la cama, el momento en que nuestro padre, o nuestra madre, se sentaba en la penumbra junto a nosotros con un libro y nos leía un cuento de hadas. Los que somos padres no tendremos dificultad en evocar la embelesada atención en los ojos de nuestros hijos cuando les leíamos un cuento. ¿A qué se debe ese ferviente deseo de escuchar? Los cuentos de hadas suelen ser crueles y violentos, describen decapitaciones, canibalismo, transformaciones grotescas y encantamientos maléficos. Cualquiera pensaría que esos elementos llenarían de espanto a un crío; pero lo que el niño experimenta a través de esos cuentos es precisamente un encuentro fortuito con sus propios miedos y angustias interiores, en un entorno en el que está perfectamente a salvo y protegido. Tal es la magia de los relatos: pueden transportarnos a las profundidades del infierno, pero en realidad son inofensivos.

Nos hacemos mayores, pero no cambiamos. Nos volvemos más refinados, pero en el fondo seguimos siendo como cuando éramos pequeños, criaturas que esperan ansiosamente que les cuenten otra historia, y la siguiente, y otra más. Durante años, en todos los países del mundo occidental, se han publicado numerosos artículos que lamentan el hecho de que se leen cada vez menos libros, de que hemos entrado en lo que algunos llaman la “era posliteraria”. Puede que sea cierto, pero de todos modos no ha disminuido por eso la universal avidez por el relato. Al fin y al cabo, la novela no es el único venero de historias. El cine, la televisión y hasta los tebeos producen obras de ficción en cantidades industriales, y el público continúa tragándoselas con gran pasión. Ello se debe a la necesidad de historias que tiene el ser humano. Las necesita casi tanto como el comer, y sea cual sea la forma en que se presenten —en la página impresa o en la pantalla de televisión—, resultaría imposible imaginar la vida sin ellas.

De todos modos, en lo que respecta al estado de la novela, al futuro de la novela, me siento bastante optimista. Hablar de cantidad

no sirve de nada cuando nos referimos a los libros; porque no hay más que un lector, sólo un lector en todas y cada una de las veces. Lo que explica el particular influjo de la novela, y por qué, en mi opinión, nunca desaparecerá como forma literaria. La novela es una colaboración a partes iguales entre el escritor y el lector, y constituye el único lugar del mundo donde dos extraños pueden encontrarse en condiciones de absoluta intimidad. Me he pasado la vida entablando conversación con gente que nunca he visto, con personas que jamás conoceré, y así espero seguir hasta el día en que exhale mi último aliento.

Nunca he querido trabajar en otra cosa.

Columbia: 1968

Era el año de los años, el año de la locura, el año del fuego, la sangre y la muerte. Yo acababa de cumplir los veintiuno, y estaba tan loco como todos los demás.

Había medio millón de soldados estadounidenses en Vietnam, acababan de asesinar a Martin Luther King, las ciudades ardían por todo Estados Unidos y el mundo parecía avanzar hacia un colapso apocalíptico.

Estar loco me parecía una respuesta totalmente cuerda a las cartas que me tocaba jugar, las cartas con que todos los jóvenes teníamos que jugar en 1968. En cuanto me graduara en la universidad, me reclutarían para combatir en una guerra que despreciaba en lo más profundo de mi ser y, como ya había decidido que me negaba a luchar en esa guerra, sabía que mi futuro sólo presentaba dos posibilidades: prisión o exilio.

No era una persona violenta. Cuando pienso en esa época, me veo como un joven tranquilo y aficionado a los libros, que intentaba enseñarse a mí mismo cómo podía convertirse en escritor, inmerso en clases de literatura y filosofía en Columbia. Había participado en manifestaciones contra la guerra, pero no era un miembro activo de ninguna organización política en el campus. Sentía simpatía hacia los objetivos del SDS[38] (un grupo radical estudiantil, pero en modo alguno el más radical), y sin embargo nunca asistí a sus reuniones y ni una sola vez había repartido un folleto o un panfleto. Quería leer mis libros, escribir mis poemas y beber con mis amigos en el West End Bar.

Hace cuarenta años, se celebró una manifestación en el campus de Columbia. El asunto no tenía nada que ver con la guerra sino con un gimnasio que la universidad estaba a punto de construir en Morningside Park. El parque era una propiedad pública y, como Columbia pretendía crear una entrada distinta para los residentes locales (en su mayoría negros), se consideraba que el proyecto de construcción era injusto y racista. Yo estaba de acuerdo con esa evaluación, pero no asistí a la manifestación por el gimnasio.

Lo hice porque estaba loco, loco por el veneno de Vietnam en

mis pulmones, y los muchos cientos de estudiantes que se reunieron en torno al reloj de sol del centro del campus esa tarde no estaban allí tanto para protestar por la construcción del gimnasio como para liberar su locura, para lanzarse contra algo, lo que fuera, y, como todos éramos alumnos de Columbia, ¿por qué no lanzar ladrillos a Columbia, ya que estaba implicada en lucrativos proyectos de investigación para empresas militares y contribuía por tanto al esfuerzo bélico en Vietnam?

Un nuevo discurso seguía a un discurso tempestuoso, la masa iracunda rugía de aprobación y luego alguien sugirió que fuéramos al solar en construcción y derribáramos la valla de tela metálica que se había erigido para evitar la entrada de intrusos. La masa pensó que era una idea excelente, y allí fue, una multitud de estudiantes locos y gritones que cargaban por el campus de Columbia hacia Morningside Park. Para mi sorpresa, yo iba con ellos. ¿Qué había sido del chico amable que planeaba pasar el resto de su vida sentado solo en una habitación, escribiendo libros? Estaba ayudando a derribar la valla. Empujó y tiró y arrastró con varias docenas de personas y, a decir verdad, encontró una gran satisfacción en ese acto loco y destructivo.

Tras el estallido en el parque, los edificios del campus fueron asaltados, conquistados y ocupados durante una semana. Yo terminé en la sala de matemáticas y me quedé durante toda la sentada. Los alumnos de Columbia estaban de huelga. Mientras nosotros celebrábamos nuestras reuniones con calma en el interior, el campus hervía de beligerantes competiciones de gritos y puñetazos a los que partidarios y opositores de la huelga se entregaban con abandono. La noche del 30 de abril, la dirección de Columbia decidió que ya había tenido suficiente y llamó a la policía. Se produjo un disturbio sangriento. Junto a más de setecientas personas, me arrestaron: un policía me arrastró tirándome del pelo hasta el coche celular y otro me pisó la mano con la bota. Pero no me arrepentía. Estaba orgulloso de haber hecho mi parte por la causa. Loco y orgulloso.

¿Qué conseguimos? No mucho. Es verdad que el proyecto del gimnasio se abandonó, pero el asunto de fondo era Vietnam, y la guerra se prolongó siete horribles años más. No puedes cambiar la política del Gobierno atacando una institución privada. Cuando los estudiantes franceses se alzaron en mayo de ese año de años se enfrentaron directamente al Gobierno nacional —porque sus universidades eran públicas y dependían del Ministerio de Educación— y lo que hicieron inició cambios en la vida francesa. Nosotros en Columbia éramos impotentes, y nuestra pequeña revolución no fue más que un gesto simbólico. Pero los gestos simbólicos no son gestos

vacíos y, dada la naturaleza de aquellos tiempos, hicimos lo que pudimos.

Dudo a la hora de establecer ninguna comparación con el presente, y por tanto no terminaré este texto de recuerdos con la palabra «Irak». Tengo sesenta y un años, pero mi forma de pensar no ha cambiado mucho desde ese año de fuego y sangre y, sentado solo en una habitación con la pluma en la mano, me doy cuenta de que sigo loco, quizá más loco que nunca.

Abril de 2008

Dos entrevistas

Entrevista con Larry McCaffery y Sinda Gregory

LARRY MCCAFFERY: En cierto punto de *El Palacio de la Luna*, Marco Fogg dice que la función del arte es «comprender el mundo y encontrar un lugar propio en él». ¿Es eso lo que significa para usted escribir?

PAUL AUSTER: A veces. A menudo me pregunto por qué escribo. No es sólo para crear obras hermosas o relatos entretenidos. Es una actividad que parezco necesitar para sobrevivir. Me siento muy mal cuando no lo hago. No es que escribir me produzca un gran placer, pero es mucho peor si *no* lo hago.

SINDA GREGORY: Los argumentos de sus libros siempre se han basado más en la casualidad y la sincronía que en la causalidad propia de la mayoría de las obras de ficción. Esto es mucho más evidente en sus dos últimas novelas, *El Palacio de la Luna* y *La música del azar*. ¿Es esta preeminencia del azar el resultado de su propia concepción de la vida (su «filosofía personal»), o lo considera un enfoque con interesantes aplicaciones estéticas?

PA: Desde un punto de vista estético, la introducción de elementos de azar en una obra de ficción tal vez cree más problemas de los que resuelva. He recibido muchas críticas por esto. Yo me considero un realista en el sentido más estricto de la palabra. El azar es parte de la realidad; continuamente nos vemos transformados por las fuerzas de la coincidencia, lo inesperado ocurre en nuestras vidas con una regularidad casi paralizante. Y sin embargo, existe una idea generalizada de que las novelas no deberían abusar de la imaginación. Todo lo que parece «improbable» se considera necesariamente forzado, artificial, «irrealista». No sé en qué realidad ha vivido esta gente. Están tan inmersos en las convenciones de la denominada «literatura realista» que su sentido de la realidad se ha distorsionado. En estas novelas, todo ha sido uniformado, despojado de su singularidad, encerrado en el predecible mundo de causa y efecto. Cualquiera que tenga la sensatez de asomar la nariz fuera del libro y analizar lo que tiene frente a él comprenderá que este realismo es una absoluta farsa. Para decirlo de otro modo: la verdad es más extraña que la ficción. Supongo que mi propósito es escribir una ficción tan

extraña como el mundo en que vivimos.

LM: Yo diría que sus libros no usan la coincidencia en un esfuerzo por «uniformar las cosas» o crear la típica y manipulada ilusión de los escritores realistas de que todo puede ser explicado. Sus libros parecen referirse fundamentalmente al misterio y la coincidencia, de modo que éstos funcionan casi como principios rectores que chocan de forma constante con la causalidad y la racionalidad.

PA: Exactamente. Cuando hablo de coincidencias, no hablo de un deseo de manipular. En las obras de ficción mediocres del siglo XXIII y XIX esto ocurre a menudo: estratagemas rutinarias para crear la trama, la necesidad de enlazar todos los elementos, los finales felices en que todos acaban por estar emparentados con todos. No, me refiero a la presencia de lo imprevisto, la naturaleza esencial mente sorprendente del ser humano. De un momento a otro puede suceder cualquier cosa. Las convicciones de toda una vida sobre el mundo pueden desaparecer en un segundo. En términos filosóficos, hablo del poder de lo fortuito. Nuestras vidas no nos pertenecen, pertenecen al mundo, y a pesar de nuestros esfuerzos por comprenderlo, el mundo va más allá de nuestra capacidad de comprensión. Rozamos estos misterios todo el tiempo y aunque el resultado puede llegar a ser verdaderamente aterrador, también puede resultar cómico.

SG: ¿A qué tipo de cosas se refiere? ¿A pequeñas cosas, como una llamada telefónica equivocada (que inspira el argumento de *Ciudad de cristal*), o a algo más insólito, como encontrar por casualidad a su padre en El Palacio de la Luna después de muchos años?

PA: Me refiero tanto a las pequeñas cosas como a las grandes. Conocer a tres personas llamadas George en un mismo día. O registrarse en un hotel y que el número de la habitación coincida con el de la casa de uno. Hace siete u ocho años, mi esposa y yo fuimos invitados a una cena en Nueva York, y en la mesa había un hombre encantador, muy educado, con gran inteligencia y sentido del humor, un sorprendente orador que cautivó a todos los comensales con sus relatos. Mi esposa se educó en un pequeño pueblo de Minnesota y en un momento dado pensó: «Para esto he venido a Nueva York, para conocer a personas como ésta». Más tarde, todos comenzamos a hablar sobre nuestra infancia y los sitios donde habíamos crecido y dio la casualidad que el hombre que la había hechizado, el que ella había considerado una encarnación de la sofisticación de Nueva York, procedía del mismo pueblo de Minnesota que ella. ¡El mismo pueblo!

Era increíble, como algo sacado de una novela de O. Henry.

Éstas son coincidencias y es imposible saber cómo interpretarlas. Uno piensa en un viejo amigo, alguien a quien no ha visto en veinte años, y dos horas después se lo encuentra en la calle. A mí me ocurren cosas así todo el tiempo. Hace apenas dos o tres años, una mujer que había leído mis libros me dijo que vendría a Nueva York y que le gustaría conocerme. Nos habíamos estado escribiendo durante algún tiempo y me encantó la idea de hablar con ella personalmente. Por desgracia, hubo un problema. Yo ya tenía una cita para ese día y me sería imposible verla. Tenía que encontrarme con un amigo a las tres o cuatro de la tarde en un restaurante en el centro de Manhattan. Entré al restaurante, que estaba bastante vacío porque no era la hora del almuerzo ni de la cena, y unos quince minutos después de sentarme, se me acercó una mujer con cara de asombro y me preguntó si era Paul Auster. Resultó ser la misma mujer de Iowa con la que mantenía correspondencia, la mujer a la que no había accedido a ver porque tenía que ir a ese restaurante. Así que acabé conociéndola de todos modos…, en el exacto lugar en donde no había podido encontrarme con ella.

¿Casualidad, destino o simples matemáticas, un ejemplo práctico de la teoría de las probabilidades? El nombre no tiene importancia. La vida está llena de hechos como éstos. Y sin embargo hay críticos que censurarían a un escritor por relatar un episodio así en una novela. Peor para ellos. Como escritor de novelas, me siento moralmente obligado a incorporar sucesos como éstos en mis libros, a escribir sobre mi propia experiencia del mundo, y no de acuerdo a la visión de los demás. Nos topamos con lo desconocido a cada rato. Creo que mi tarea consiste en permanecer abierto a estos choques, mantenerme alerta ante estos misteriosos sucesos del mundo.

LM: Cuando dice que su tarea como escritor consiste en permanecer abierto a estos choques que ocurren a nuestro alrededor, ¿sugiere que sus obras suelen inspirarse en misterios que ha experimentado directamente, o la base autobiográfica de su obra es menos literal?

PA: Soy un escritor esencialmente intuitivo, por lo que me resulta difícil hablar con coherencia de mi obra. No hay duda de que mis libros están llenos de referencias a mi propia vida, pero casi nunca tomo conciencia de esas referencias hasta pasado un tiempo. *El Palacio de la Luna* es un buen ejemplo. Es la novela más similar a una autobiografía que he escrito, pero en realidad es la menos autobiográfica de todas. Sin embargo, hay varias alusiones personales

ocultas en la historia, aunque yo sólo logré verlas después de haber terminado el libro.

La cuestión de las cajas de libros, por ejemplo. Fogg recibe las cajas de su tío Victor y, después de la muerte de éste, vende los libros para sobrevivir. Bueno, creo que la imagen de esos libros se remonta a mi más temprana infancia. La hermana de mi madre está casada con Allen Mandelbaum, conocido por sus traducciones de Virgilio y Dante. Cuando tenía cinco o seis años, mis tíos se fueron a vivir a Italia y se quedaron allí doce años. Mi tío te nía una enorme biblioteca, y como nosotros vivíamos en una casa grande, nos dejó sus libros durante su ausencia. Al principio, estuvieron guardados en cajas en el desván, pero después de un tiempo (cuando yo tenía nueve o diez años), mi madre comenzó a preocuparse de que los libros se estropearan allí arriba. Un buen día bajamos las cajas, las abrimos y colocamos los libros en estanterías. Hasta entonces, en nuestra casa casi no había habido libros. Mis padres no habían asistido a la universidad y ninguno de los dos demostraba un especial interés por la lectura. De pronto, de la noche a la mañana, tenía una maravillosa biblioteca a mi disposición: los clásicos, los grandes poetas, las novelas más importantes. Ese hecho abrió un mundo nuevo para mí. Cuando lo recuerdo, me doy cuenta de que esas cajas de libros cambiaron mi vida. Sin ellas, dudo que alguna vez hubiera soñado con ser escritor.

El material sobre Edison también tiene profundas raí ces en mi pasado. Nuestra casa no quedaba lejos del campus de la Seton Hall University, y cada dos semanas iba a cortarme el pelo en la barbería de Rocco, que hizo una rápida fortuna a expensas de los estudiantes y los jóvenes de la ciudad. Eran los últimos años de la década de los cincuenta y todo el mundo llevaba el cabello muy corto, de modo que tenía que ir al barbero con bastante frecuencia. Bueno, resulta que Rocco había sido el barbero de Thomas Edison durante muchos años y en la pared de la peluquería colgaba un gran retrato del gran hombre con un mensaje manuscrito de su propio puño: «A mi buen amigo Rocco. El genio consiste en un 1% de inspiración y un 99% de transpiración. Thomas A. Edison». El hecho de que mi peluquero le hubiera cortado el pelo al inventor de la bombilla eléctrica me parecía fascinante. La circunstancia de que las mismas manos que tocaban mi cabeza habían tocado también la del genio más grande de Norteamérica en cierto modo me ennoblecía. Solía pensar que los dedos de Rocco podían haber atrapado algunas ideas del cerebro de Edison, ¡que ahora entrarían en mi mente! Edison se convirtió en el héroe de mi infancia, y cada vez que iba a cortarme el pelo, miraba su retrato y me sentía como si le estuviera rindiendo culto en un templo.

Varios años más tarde, este mito de mi juventud se desmoronó. Me enteré de que mi padre había trabajado como ayudante en el laboratorio de Edison de Menlo Park. Lo habían contratado al graduarse en el colegio, en 1929, pero pocas semanas después de que comenzara a trabajar, Edison descubrió que era judío y lo echó. Mi ídolo se convirtió en un perverso antisemita, un truhán que había cometido una terrible injusticia con mi padre. Por supuesto, en *El Palacio de la Luna* no menciono nada de esto, pero las poco halagadoras referencias a Edison provienen sin duda de la aversión que comencé a prodigarle. No quiero aburrirlos citando más ejemplos, pero en cierto sentido el libro entero está lleno de este tipo de asociaciones subliminales. No hay nada extraño en ello. Todos los escritores se inspiran en sus propias vidas para escribir sus libros, y, en menor o mayor grado, todas las novelas son autobiográficas. Lo interesante, sin embargo, es cómo la imaginación se entrelaza con la realidad.

SG: ¿Se refiere a ese sentimiento misterioso al que se refería Borges? ¿Al autor que comienza a encontrar pruebas de su obra mientras encuentra su camino en el mundo? Una gran responsabilidad…

PA: A veces puede resultar desconcertante, completamente sobrenatural. El mismo día en que terminé de escribir *La música del azar* —que es un libro sobre murallas, esclavitud y libertad—, se derribó el Muro de Berlín. No es posible sacar ninguna conclusión de este hecho, pero cada vez que pienso en él comienzo a temblar.

En 1984, cuando estaba escribiendo *La habitación cerrada*, tuve que ir unos días a Boston. Ya tenía la intención de situar la escena final en una casa de Boston, en el número 9 de Columbus Square, que es una dirección real. Los nuevos dueños de la casa son buenos amigos míos y había dormido allí en muchas ocasiones durante los últimos quince años. Esta vez también iba a alojarme allí y pensé que sería extraño volver a visitar la casa, ahora que yo mismo la había convertido en ficción, me la había apropiado en el reino de la imaginación. Tomé el tren a Boston y cuando llegué a la estación Sur, me subí a un taxi y le pedí al conductor que me llevara al número 9 de Columbus Square. En cuanto le di la dirección, el taxista se echó a reír. Resulta que él había vivido allí en la década de los años cuarenta, cuando el edificio era una pensión, y eso no era todo, aquel hombre había vivido en la misma habitación donde mi amigo tenía ahora su estudio. Durante el resto del trayecto, me contó historias sobre la gente que había vivido allí, sobre la antigua propietaria y sobre las perversiones que habían sucedido en aquellas habitaciones que yo

conocía tan bien. Prostitución, películas pornográficas, drogas y todo tipo de fechorías. Era todo tan extraño, tan misterioso. Incluso hoy día, me resulta difícil no pensar en aquel taxista como en una invención mía, como si hubiera salido de las páginas de mi propio libro. Fue como conocer el espíritu del lugar sobre el cual escribía. ¡El fantasma del número 9 de Columbus Square!

LM: Una vez me dijo que sentía que todos sus libros eran en realidad «el mismo libro». ¿Qué libro es ése?

PA: La historia de mis obsesiones. La saga de las cosas que me perturban. Me guste o no, todos mis libros parecen girar en torno a los mismos interrogantes, a los mismos dilemas humanos. Para mí, escribir no es una cuestión de libre albedrío, es un acto de supervivencia. Una imagen surge en mi interior y poco después comienzo a sentirme acorralado por ella, a sentir que no tengo otra opción que abrazarla. El libro empieza a cobrar forma después de una serie de encuentros similares.

SG: ¿Ha intentado usted descubrir la fuente concreta de estos encuentros?

PA: Francamente, nunca he sabido bien de dónde salen. Estoy seguro de que habrá profundas explicaciones psicológicas para ellos, pero no estoy demasiado interesado en rastrear el origen de mis ideas. Escribir, en cierto sentido, es una actividad que me ayuda a aliviar la tensión de estos secretos sepultados. Recuerdos ocultos, traumas, cicatrices infantiles…, es evidente que las novelas surgen de esas partes inaccesibles de nosotros mismos.

Sin embargo, de vez en cuando tengo una noción vaga o una súbita intuición del origen de estas cosas; aunque como ya he dicho, esto sucede siempre después del hecho, cuando el libro está acabado y ha dejado de pertenecerme. Hace poco tiempo, cuando corregía los errores tipográficos del manuscrito de *La música del azar*, tuve una revelación sobre una de las escenas que ocurre casi al final de la novela: el momento en que Nashe abre la puerta de la caravana y descubre a Pozzi en el suelo. Mientras leía ese pasaje, que describe cómo Nashe se inclina sobre el cuerpo para comprobar si Pozzi está vivo o muerto, descubrí que estaba basado en algo ocurrido muchos años antes. Había sido uno de los momentos más terribles de mi vida, un episodio que me ha perseguido desde entonces, y sin embargo mientras componía esa escena no tenía conciencia de ello.

Cuando tenía trece o catorce años me enviaron a un

campamento de verano en el norte del estado de Nueva York. Un día, un grupo de veinte chicos fuimos de excursión al bosque acompañados por un monitor. Recuerdo que estábamos muy entusiasmados, pero cuando habíamos recorrido varios kilómetros comenzó a llover. Un momento después, nos encontramos en medio de un feroz diluvio, una tormenta eléctrica de verano acompañada de espantosos truenos. No era una simple nube pasajera, sino una verdadera tempestad, un monumental ataque desde el cielo. Los rayos caían a nuestro alrededor y allí estábamos, atrapados en el bosque, sin ningún sitio donde refugiarnos a la vista. Fue una escena aterradora, como si de repente fuéramos el blanco de un bombardeo aéreo. Uno de los chicos dijo que estaríamos más seguros si nos alejábamos de los árboles, de modo que nos dirigimos hacia un claro que acabábamos de pasar. Por supuesto, él tenía razón. En una tormenta eléctrica, la mejor protección se encuentra en campo abierto. El problema es que para llegar al claro teníamos que atravesar una valla de alambre de púas. Pasamos uno a uno por debajo de la valla y nos dirigimos hacia el sitio donde pensamos que estaríamos seguros. Yo estaba en mitad de la fila, detrás de un niño llamado Ralph. Justo cuando pasábamos por debajo de la valla, cayó un enorme rayo sobre la alambrada. Yo estaba a apenas medio metro de él. Él se detuvo, aparentemente asustado por el rayo, y entonces yo crucé la valla, abriéndome paso bajo el alambre a la izquierda de Ralph. Del otro lado, me giré y lo arrastré hacia el prado para que pudieran pasar los demás chicos. No pensé que pudiera haberse hecho daño, supuse que habría sufrido un *shock* y que pronto se recuperaría. Cuando estuvimos todos en el claro, los truenos continuaron. Los rayos danzaban a nuestro alrededor como lanzas. Varios chicos fueron alcanzados y lloraban y gemían tendidos en el suelo. Era una escena terrible, realmente terrible. Otro chico y yo estuvimos todo el tiempo junto a Ralph, masajeándole las manos para mantenerlo caliente, sosteniéndole la lengua para asegurarnos de que no se la tragara. Sus labios se volvieron azules, su piel estaba cada vez más fría, pero aun así yo creía que se recuperaría pronto. Por supuesto, estaba muerto. Había muerto en el mismo instante en que el rayo tocó la alambrada, electrocutado con una quemadura de veinte centímetros en la espalda, pero yo no lo supe hasta más tarde, hasta que paró la tormenta.

LM: Es el tipo de experiencia que uno no olvida nunca.

PA: Nunca. No puedo explicar hasta qué punto me afectó. No fue sólo la tragedia de un chico que pierde la vida de ese modo, sino la precipitación con que sucedió todo, el hecho de que podría haber sido yo el que pasaba debajo de la valla cuando cayó el rayo. Ahora que hablo de ello, me doy cuenta de lo importante que fue para mí. En

cierto sentido, mi actitud hacia la vida se forjó en aquel bosque del norte de Nueva York.

SG: En retrospectiva, ¿es por eso que en una de las escenas críticas de *El Palacio de la Luna* aparecen rayos?

PA: No hay duda de que esas tormentas se inspiran en aquella otra tormenta que yo viví. Estoy seguro de ello. En *El Palacio de la Luna* hay otros vestigios de aquel incidente. En el pasaje en que Effing mira el cadáver de Byrne en el desierto de Utah, es evidente que yo reviví la experiencia del chico muerto en el bosque…

Supongo que lo que intento decir es que el material que me obsesiona, el que me obliga a escribir, procede de lo más profundo de mis propios recuerdos; pero incluso después de que aparece, no siempre estoy seguro de su origen.

LM: ¿Cómo logra un equilibrio entre esa sensación de que está *obligado* a escribir sobre estas cosas, su deseo de permanecer creativamente abierto a estas poderosas influencias, y su objetivo como artista de *controlarlas*, de plasmarlas en una composición estética?

PA: No puedo decir que mis libros sean sólo una efusión de mi inconsciente. En ellos también hay arte, esfuerzo y una idea muy precisa del tipo de sentimientos que intento transmitir. Tal vez sea una simplificación decir que «todos mis libros son el mismo libro»; pero lo que quiero decir es que todos mis libros están vinculados por una fuente común, por las preocupaciones que comparten. Sin embargo, cada libro pertenece a su personaje central: Quinn, Blue, el narrador de *La habitación cerrada*, Anna Blume, Fogg, Nashe. Cada una de estas personas piensa, habla y escribe de forma diferente, aunque todas son parte de mí mismo, lo que probablemente resulte obvio. Si reuniéramos todos estos libros en un solo volumen, formarían el libro de mi vida, un retrato polifacético de mí mismo. Sin embargo, aún faltan obras, o eso espero. Si concibiéramos la imaginación como un continente, cada libro constituiría un país en particular. El mapa todavía es un boceto, con muchas omisiones y territorios inexplorados, pero si consigo seguir avanzando, tal vez logre llenar todos los huecos.

SG: Sin embargo, usted parece regresar con frecuencia al mismo «terreno» incluso si está situado en diferentes continentes literarios. Por ejemplo, hay un motivo que se reitera en varios de sus libros (me refiero a *La ciudad de cristal, El Palacio de la Luna* y *La música del azar*), el de la fortuna inesperada o la herencia que

interrumpe la rutina cotidiana del personaje principal, seguidas de un derroche gradual del dinero hasta que aquél se queda sin nada. Pa rece aludir a la fantasía del artista hambriento, pero como el proceso está descrito de una forma tan vívida y convincente, me pregunto si estará basado en su vida…

PA: En efecto, yo recibí una herencia hace once años, tras la muerte de mi padre. No fue una gran cantidad de dinero, pero significó un cambio importante para mí, bastó para transformar completamente mi vida. En ese momento tenía casi treinta y dos años, y en los diez años transcurridos desde mi graduación había sobrevivido a duras penas, a menudo en condiciones muy duras. Hubo largos períodos en que no tuve nada, en que estuve literalmente al borde de la catástrofe. El año anterior a la muerte de mi padre fue particularmente malo. Tenía un hijo pequeño, un matrimonio en crisis y unos ingresos miserables que no llegaban a cubrir mis necesidades. Me sumí en la desesperación y durante más de un año no escribí práctica mente nada. Sólo podía pensar en el dinero. Casi enloquecido por las presiones, comencé a urdir diversos planes para hacerme rico. Inventé un juego (un juego basado en el béisbol pero con barajas que era bastante bueno) y dediqué seis meses a intentar venderlo. Cuando fracasé, me senté a escribir una novela policíaca con seudónimo en el tiempo récord de tres meses. Al final se publicó, pero sólo me dejó unos dos mil dólares, una suma insustancial comparada con la que yo necesitaba.

En otra ocasión, intenté obtener un trabajo como periodista deportivo, pero también fracasé. Como último recurso, solicité un puesto de profesor. Un montón de clases de composición para el primer curso en el Dutchess Comunity College por ocho mil dólares al año. Fue peor de lo que imaginaba, pero me tragué mi orgullo y me arriesgué. Pensaba que mis antecedentes eran aceptables. Tenía un licenciatura en letras por la Universidad de Columbia, había publicado dos o tres libros de poesía, había traducido varias obras y escrito artículos para *The New York Review of Books, Harper's* y otros. Sin embargo, había tres cientos solicitantes para aquel empleo miserable y, sin experiencia previa, no tenía ninguna posibilidad de conseguirlo. Me rechazaron en el acto. Creo que nunca me sentí tan cerca del abismo. Entonces, de repente y sin previo aviso, mi padre murió de un ataque al corazón y yo recibí su herencia. Ese dinero lo cambió todo para mí, dio un curso completamente diferente a mi vida.

LM: Sus primeras obras publicadas fueron poemas. ¿No fue después de la muerte de su padre que comenzó a escribir prosa, las notas que luego se convertirían en *La invención de la soledad*?

PA: No exactamente, aunque podría decir que fue entonces cuando comencé a pensar en mí mismo como en un escritor de prosa. Lo cierto es que siempre había soñado con escribir novelas. Mis primeras obras publicadas fue ron poemas, y durante diez años sólo publiqué poesía, aunque durante esa época dedicaba casi el mismo tiempo a escribir prosa. Escribí cientos y cientos de páginas, llené docenas de cuadernos, pero no estaba satisfecho con el resultado y jamás se lo enseñé a nadie. Sin embargo, las ideas de algunas de las novelas que publiqué luego surgieron entonces —al menos en una especie de forma preliminar—, en 1969 y 1970. Me refiero sobre todo a *El país de las últimas cosas*, y a *El Palacio de la Luna*, pero también a ciertas partes de *Ciudad de cristal*. El alocado discurso sobre *Don Quijote*, los mapas de las pisadas de Stillman, las extravagantes teorías sobre América y la torre de Babel…, todo se gestó cuando tenía poco más de veinte años.

SG: Pero en determinado momento decidió priorizar la poesía a la prosa. ¿Qué hubo detrás de esa decisión?

PA: Fue como alguien que intenta abandonar un vicio. A mediados de la década de los setenta dejé de escribir ficción. Sentí que estaba perdiendo el tiempo, que nunca llegaría a nada, y decidí dedicarme exclusivamente a la poesía.

LM: ¿De verdad fue una decisión tan drástica? ¿No fue la época en que comenzaron a aparecer sus primeros ensayos críticos?

PA: Sí, supongo que no logré abandonar el vicio. En efecto, continué escribiendo bastante en prosa. Críticas, artículos, comentarios sobre libros. Entre 1974 y 1979, debo de haber escrito veinticinco o treinta ensayos. Todo comenzó poco después de mi regreso a Nueva York. Acababa de pasar cuatro años en Francia, y justo antes de partir, un amigo que conocía a Bob Silvers, de *The New York Review of Books*, me sugirió que fuera a verlo. Lo hice y él aceptó mi propuesta de escribir un comentario sobre el libro de Wolfson, *Le Schizo et les langues*. No me hizo promesas, pero recuerdo que ofreció pagarme algo incluso si no llegaban a publicarlo, lo que me pareció muy generoso e inesperado. Al final mi artículo le gustó y escribí varios más para él. Eran sobre todo acerca de poetas como Laura Riding, Jabès o Ungaretti. Bob Silvers era un excelente editor —tenaz, considerado, muy eficiente y entusiasta— y aún le estoy muy agradecido por aquella oportunidad.

LM: ¿Escribir artículos críticos le reportaba la misma satisfacción que su obra creativa?

PA: Nunca me consideré un crítico o un periodista literario, ni siquiera en la época en que escribía muchos de estos comentarios. Con el tiempo, comencé a escribir artículos para otras revistas, *Harpers, Saturday Review, Parnassus, The San Francisco Review of Books*, no puedo recordarlos todos. Nunca acepté asignaciones o artículos por encargo. Sólo escribí sobre autores que me interesaban y en casi todos los casos yo era el que sugería el artículo al director de la revista. Veía esos comentarios como una forma de ordenar algunas de mis ideas sobre la literatura y el acto de escribir, de delinear cierto tipo de posición estética. En efecto, podría haber obtenido el mismo resultado escribiendo un diario, pero pensé que exhibir mis ideas en público sería más interesante y significaría un reto para mí. De ese modo no podría hacer concesiones ni trampas. Tenía que plantearlo todo con absoluta claridad, no había sitio para vaguedades. En general, creo que esta experiencia constituyó un provechoso aprendizaje. No escribía ficción, pero escribía en prosa, y esos artículos me sirvieron para probarme que estaba aprendiendo a expresarme de forma gradual.

SG: ¿Cómo evolucionó su poesía durante aquella etapa?

PA: Comenzó a cambiar, a abrirse. Al principio escribía poemas que parecían puños apretados; eran breves, densos y oscuros, tan compactos y herméticos como los oráculos de Delfos. Sin embargo, a mediados de la década de los setenta sentí que tomaban una nueva dirección. Las pausas se volvieron algo más largas y las frases más discursivas. A veces, comenzaba a adivinarse cierto tono de prosa.

Entre 1976 y 1977 escribí cuatro obras teatrales de un acto y me pregunté si ése no sería el vehículo apropiado para las nuevas necesidades que crecían en mi interior. Una de ellas llegó a representarse, cosa que lamentaré siempre. No tiene sentido hablar de ello ahora, salvo para decir que el recuerdo de ese espectáculo todavía me duele. Sin embargo, otra de aquellas obras volvió a nacer. Seis años más tarde volví a ella y la convertí en una obra de ficción en prosa. Así surgió *Fantasmas*, la segunda novela de *La trilogía de Nueva York*.

LM: ¿Hubo algún punto de partida, algo que le hiciera comprender que podía escribir en prosa? ¿O una cosa lo condujo a otra, los ensayos a las obras dramáticas y así sucesivamente hasta que comenzó a sentirse cómodo con este género?

PA: Las dos cosas, si es que eso es posible, pero primero vinieron todas las penurias sentimentales y económicas que mencioné

antes. No escribí prácticamente nada en un año. Mi esposa y yo hacíamos traducciones para llevar el pan a la mesa y el resto del tiempo me dedicaba a continuar con mis alocados proyectos financieros. Por momentos pensaba que estaba acabado, que nunca escribiría otra palabra. Entonces, en diciembre de 1978, asistí a un espectáculo de danza cuya coreografía había creado el amigo de un amigo y allí me ocurrió algo. Una revelación, una epifanía —no sabría cómo llamarlo—. De repente se abrió ante mí un mundo lleno de posibilidades. Creo que tuvo que ver con la absoluta fluidez del espectáculo, el movimiento continuo de los bailarines que giraban sobre el escenario. El simple hecho de contemplar a hombres y mujeres moviéndose en el espacio me llenaba de una sensación cercana a la euforia. Al día siguiente, me senté y comencé a escribir *White Spaces*, una pequeña obra de género impreciso, un intento de traducir en palabras la experiencia de aquel espectáculo de danza. Fue una liberación, un tremendo desahogo, y ahora recuerdo aquel incidente como un puente entre el acto de escribir poesía y el de escribir prosa. Aquella obra me convenció de que aún había un escritor dentro de mí. Sin embargo, a partir de ese momento todo sería diferente, estaba a punto de comenzar una nueva etapa de mi vida.

Es muy extraño, pero recuerdo que terminé ese texto el 14 de febrero. Aquella noche me fui a dormir muy tarde, a las dos o las tres de la madrugada. A las ocho en punto sonó el teléfono y era uno de mis tíos para avisarme que mi padre había muerto durante la noche…

LM: Y tras esa noticia llegó la herencia.

PA: Sí, después vino la herencia. El dinero me ofreció protección, y por primera vez en mi vida tuve tiempo para escribir, para embarcarme en largos proyectos sin preocuparme de cómo iba a pagar el alquiler. En cierto sentido, todas las novelas que he escrito han salido del dinero que me dejó mi padre. Pude vivir de él durante dos o tres años, y eso fue suficiente para ponerme en marcha otra vez. Para mí resulta imposible sentarme a escribir sin pensar en ello. En el fondo es una ecuación terrible. Pensar que la muerte de mi padre salvó mi vida.

SG: Por la forma en que describe este proceso —empezó a escribir en prosa, la abandonó por la poesía cuando creyó haber fracasado y luego regresó de forma casi triunfal durante ese momento de conversión— da la impresión de que siempre ha tenido una fuerte preferencia personal por la prosa. ¿Es realmente así? ¿Qué piensa de la poesía que escribió durante ese período?

PA: Creo que al final todo se reduce a una cuestión de oportunidad. Fue un proceso gradual, pero al mismo tiempo hubo un salto, al menos un pequeño salto casi al final.

Aún siento un gran apego por la poesía que escribí, todavía la defiendo. En un análisis global, es probable que sea lo mejor que he escrito; pero hay una diferencia fundamental entre estas dos formas de escribir, al menos en mi enfoque personal. En cierto sentido, la poesía es como tomar fotografías, mientras que la prosa es como fil mar con una cámara cinematográfica. La película es el instrumento de las dos artes, pero los resultados son total mente diferentes. Del mismo modo, las palabras son el instrumento de la poesía y la prosa, pero generan experiencias muy distintas, tanto para el autor como para el lector.

SG: En otras palabras, para usted la prosa logra abarcar mucho más.

PA: En esencia, sí. Mis poemas eran la búsqueda de lo que yo llamaría una expresión unívoca. Expresaban lo que sentía en un momento determinado, como si nunca hubiera sentido nada antes ni fuera a sentirlo después. Aludían a lo esencial, a las creencias más firmes, y su propósito era siempre alcanzar la pureza y la coherencia del lenguaje. La prosa, por otra parte, me ofrece la oportunidad de ordenar mis conflictos y contradicciones. Como todos los seres humanos, soy un ser múltiple y encarno una amplia gama de actitudes y reacciones ante el mundo. Un mismo hecho puede hacerme reír o llorar según mi estado de ánimo; puede inspirarme furia, compasión o in diferencia. Escribir en prosa me permite incluir todas estas reacciones. Ya no tengo que elegir entre ellas.

LM: Eso me recuerda la idea de Bakhtin sobre la «imaginación dialogística», según la cual la novela surge de ese tumulto de voces y opiniones opuestas pero dinámicas. Heteroglosa…

PA: Exactamente. De todas las teorías de la novela, la de Bakhtin me parece la más brillante, la que mejor entiende la complejidad y la magia del género.

Quizá también explique por qué es tan raro que una persona joven escriba una buena novela. Para responder a las exigencias de la ficción primero hay que madurar. Hablo en términos teóricos y literarios, pero también es importante el simple hecho de hacerse mayor, de conocerse mejor a uno mismo.

SG: Sé que antes de escribir *Ciudad de cristal* había empezado a

escribir otros libros, pero de todos modos me llamó la atención ver una sensibilidad literaria que parecía *completamente formada* en una primera novela. ¿Ha habido otros hechos íntimos, personales, además de la muerte de su padre, que le ayudaran a madurar como escritor y como persona, preparándolo para escribir su primera novela?

PA: Creo que tener hijos tiene mucho que ver con esto. Al convertirnos en padres nos vinculamos a un mundo que trasciende al nuestro, al devenir de las generaciones, a la inevitabilidad de nuestra propia muerte. Uno comprende que existe en el tiempo, y después, ya no puede volver a mirarse del mismo modo. Es imposible tomarse tan en serio como antes. Uno comienza a dejarse llevar, y en ese dejarse llevar —al menos en mi caso— descubre el deseo de relatar historias.

Hace doce años, cuando nació mi hijo, Charlie Simic, un viejo amigo mío me escribió una carta de enhorabuena donde decía: «Los niños son maravillosos. Si yo no tuviera hijos, iría por ahí creyéndome Rimbaud». No podía haber expresado mejor la esencia de esta experiencia.

El verano pasado, me ocurrió algo gracioso que me hizo comprender la relación de los niños con la literatura. Alquilamos una casa en Vermont por dos meses, una vieja casa derruida y aislada, un magnífico refugio. Todavía estaba escribiendo *La música del azar* y cada mañana me iba a trabajar a una pequeña cabaña anexa a la casa. Estaba a veinte o treinta metros de la casa principal y los niños y sus amigos solían jugar en el espacio que había entre los dos edificios. Al final del verano, estaba acabando el primer borrador. Por casualidad, terminé el día antes de volver a Nueva York. Escribí la última frase a las doce o doce y media del mediodía y recuerdo que me puse de pie y me dije: «Por fin lo has hecho. Por una vez en tu vida has escrito algo bastante decente». Me sentía bien, realmente bien, lo cual me ocurre muy rara vez al pensar en mi trabajo. Encendí un cigarrillo y abrí la puerta para salir al sol, deseoso de saborear mi triunfo durante unos minutos antes de regresar a la casa. Allí estaba, en los escalones de mi pequeña cabaña, diciéndome a mí mismo que era un genio, cuando de repente miré a mi hija de dos años frente a la casa. Estaba totalmente desnuda (casi no había usado ropa en todo el verano) y en aquel momento estaba en cuclillas sobre unas piedras cogiendo una caca. Ella me descubrió mirándola y comenzó a gritar con alegría: «¡Mira, papi! ¡Mira lo que he hecho!». Así que en lugar de regodearme en mi genialidad, tuve que limpiar a mi hija. Eso fue lo primero que hice después de acabar mi libro. (*Risas*). Treinta segundos de gloria y luego de vuelta a la tierra. No estoy seguro de si Sophie me ofrecía una forma poco sutil de crítica literaria o si simplemente estaba haciendo

una afirmación filosófica sobre la igualdad de todas las artes creativas. Sea como fuere, me hizo caer de mi nube, y se lo agradecí mucho.

LM: Antes mencionó que todos sus libros son fundamentalmente sobre usted mismo, que todos exploran partes de su mundo interior. *Ciudad de cristal* está lleno de alusiones personales: no sólo aparece usted con nombre y apellido, sino también todas las personas que conoce Quinn —todos estos dobles y espejos de la esposa y la familia perdidas— parecen desvelarnos los dilemas psíquicos de Quinn y probablemente los suyos. ¿Acaso la experiencia de escribir sobre usted, desde una perspectiva tan prismática, en *La invención de la soledad* ayudó a prepararlo para hacerlo de la forma en que lo hace en la novela?

PA: Creo que sí. Sí, sin duda. En cierto sentido, *Ciudad de cristal* fue una respuesta directa a *La invención de la soledad*, particularmente la segunda parte, la sección denominada «El libro de la memoria». Pero a pesar de las evidencias, yo no diría que estaba «escribiendo sobre mí» en ninguno de los dos libros. *La invención de la soledad* es un libro autobiográfico, por supuesto, pero yo no creo que contara la historia de mi vida, sino más bien que exploraba ciertas cuestiones comunes a todos nosotros: cómo pensamos, cómo recordamos, cómo llevamos nuestro pasado con nosotros en todo momento. Me miraba a mí mismo de la misma forma en que un científico estudia a un animal de laboratorio. Yo no era más que una pequeña rata gris, un conejillo de Indias atrapado en la jaula de mi propia conciencia. El libro no fue escrito como una forma de terapia: fue un intento de volverme del revés para descubrir de qué material estaba hecho. Yo, por supuesto, pero yo como uno más, como cualquier persona. Incluso la primera parte, que obviamente se refiere a mi padre, en el fondo alude a algo más amplio que la vida de un hombre. Trata la cuestión de las biografías, de la factibilidad de que una persona hable sobre otra. *La habitación cerrada* retorna este problema y lo plantea desde un ángulo bastante distinto.

SG: Según lo que acaba de decir, hubiera supuesto que advertiría al público que no tomaran *Ciudad de cristal* como una autobiografía encubierta. Sin embargo, usted mismo introduce esa posibilidad y juega con ella en varios sentidos. ¿Por qué?

PA: Creo que se debe a un deseo de introducirme a mí mismo en la dinámica del libro. No me refiero a mi personalidad autobiográfica, sino a la de autor, ese ser misterioso que vive dentro de mí y pone mi nombre en las cubiertas de los libros. Lo que en realidad deseaba hacer era quitar mi nombre de la cubierta e incluirlo

en la narración. Quería abrir el proceso, derribar paredes, poner al descubierto los mecanismos internos. Después de todo, la escritura y lectura de novelas entrañan un curioso truco. Uno ve el nombre de Tolstói en la cubierta de *Guerra y paz*, pero cuando abre el libro, Leon Tolstói desaparece. Es como si nadie hubiera escrito las palabras que uno lee. Yo encuentro a este «nadie» absolutamente fascinante, pues esconde una verdad profunda. Por una parte, es una ilusión; por otra, tiene mucho que ver con la forma en que han sido escritas las narraciones, pues el autor de una novela nunca está seguro de dónde han surgido sus historias. El ser que vive en el mundo —aquel cuyo nombre aparece en las cubiertas— no es el mismo que escribe el libro.

SG: Y por supuesto, resulta que el «Paul Auster» a quien Quinn visita en la novela no es el autor del libro que hemos leído, lo cual convierte esta idea en literal.

PA: Exacto. En *Ciudad de cristal*, Paul Auster aparece como un personaje, pero al final el lector descubre que el autor es otra persona, un narrador anónimo que surge en la última página y se marcha con el cuaderno rojo de Quinn. De modo que el Auster de la cubierta y el Auster del relato no son la misma persona. Son y no son el mismo, así como el autor de *Guerra y paz* es y no es Tolstói.

LM: ¿*Ciudad de cristal* se inspira en algún incidente concreto?

PA: Un año después de la ruptura de mi primer matrimonio, me mudé a un apartamento en Brooklyn. Fue a comienzos de 1980 y yo estaba trabajando en «El libro de la memoria» y reuniendo una antología de poesía francesa contemporánea para Random House. Un día, un par de meses después de mudarme, sonó el teléfono y del otro lado de la línea alguien me preguntó si hablaba con la Agencia Pinkerton. Le dije que no, que se había equivocado, y colgué el auricular. Seguramente habría olvidado este incidente, de no ser porque al día siguiente llamó otra persona y me hizo la misma pregunta: «¿Hablo con la Agencia Pinkerton?». Otra vez dije que no, le expliqué que se había equivocado de número y colgué. Pero un instante después comencé a preguntarme qué habría ocurrido si hubiera dicho que sí. ¿Habría podido hacerme pasar por agente de Pinkerton? Y en caso afirmativo, ¿hasta dónde habría podido llevar el engaño?

La idea del libro surgió de esas llamadas telefónicas, pero pasó más de un año hasta que empecé a escribirlo. Las llamadas equivocadas fueron el punto de partida, pero también es evidente que ejercieron cierta influencia en otros elementos del libro: la idea del

detective privado, por ejemplo, y la de implicarme a mí mismo en la trama de la historia.

LM: En *Ciudad de cristal* hay una escena donde Quinn dice que escribir las novelas de misterio del detective Max Work bajo el seudónimo de William Wilson lo hacía sentir que las escribía desde fuera, de modo que «Wilson actuaba como una especie de ventrílocuo. El propio Quinn era el muñeco y Work una voz animada que daba sentido a la empresa». Como sé que usted también escribió una novela policíaca con seudónimo, me preguntaba si comparte las ideas de Quinn sobre el proceso.

PA: Fue exactamente así. Durante todos los meses que trabajé en el libro, sentí como si escribiera con la cara cubierta por una máscara. Fue una experiencia curiosa, pero no puedo decir que haya disfrutado con ella. En realidad, hacerse pasar por otro fue bastante divertido, pero al mismo tiempo perturbador e irritante. Si no hubiese vivido esa experiencia en carne propia, nunca podría haber elaborado el personaje de Quinn de la forma en que lo hice.

SG: El hecho de que lo catalogaran con tanta frecuencia de «escritor de novelas policíacas» (al menos al comienzo de su carrera) debe de haberlo desconcertado.

PA: Sí, debo decir que en ocasiones me pareció exasperante. No es que tenga nada contra las novelas policíacas, pero mi obra no tiene prácticamente nada que ver con ellas. Tomo elementos de este género en mis tres novelas de la trilogía, por supuesto, pero sólo como un medio para llegar a un fin totalmente diferente. Estoy seguro de que si un lector de novelas policíacas intentara leer uno de estos libros, se sentiría absolutamente decepcionado. Las novelas de misterio siempre dan respuestas, las mías formulan interrogantes.

A la larga, supongo que no tiene importancia. La gente puede decir lo que quiera; tienen derecho a malinterpretar los libros como les plazca. Lleva tiempo para que el polvo se asiente, y todo escritor debe estar preparado a es cuchar muchas estupideces con respecto a su obra. Después de todo, la situación de los críticos aquí es bastante mala. No sólo tenemos la peor cifra de mortalidad infantil del mundo occidental, sino quizá también el nivel más bajo de periodismo literario del mundo. Creo que algunos comentaristas de libros son casi analfabetos, estúpidos rematados. Y son sus opiniones las que se divulgan, al menos al comienzo de la vida literaria de un autor.

SG: Sin embargo, hay ciertos aspectos de las novelas policíacas

enormemente atractivos y fascinantes, y usted los señala en *Ciudad de cristal*, aspectos como que en una buena novela policíaca no se desaprovecha nada, que «el eje del libro cambia con cada suceso que lo hace avanzar», que tienen el potencial de dar vida a todo y que están llenas de posibilidades.

PA: Por supuesto. Cuando está bien hecha, la novela policíaca puede ser una de las formas de narración más puras y fascinantes. La idea de que cada frase cuenta, de que cada palabra puede cambiar el curso de la historia, genera una tremenda fuerza narrativa. Eso es lo que me ha interesado del género.

Pero en el fondo, creo que los cuentos infantiles, la tradición oral, son los que han ejercido la mayor influencia sobre mi obra. Me refiero a los hermanos Grimm, *Las mil y una noches*, el tipo de historias que uno lee en voz alta a los niños. Son narraciones descarnadas, casi desprovistas de detalles, pero al mismo tiempo transmiten grandes cantidades de información en un espacio breve, con muy pocas palabras. Creo que los cuentos de hadas prueban que es el lector —o el oyente— quien en realidad se cuenta la historia a sí mismo. El texto es sólo un trampolín para la imaginación. «Había una vez una niña que vi vía con su madre junto a un gran bosque». Uno no sabe qué aspecto tiene la niña, de qué color es la casa, si la madre es alta, baja, gorda o delgada; no sabe casi nada. Pero la mente no permite que estos datos permanezcan en blanco, ella misma los llena de detalles, crea imágenes basadas en sus propios recuerdos y experiencias, y por eso es tos relatos hacen tanta mella en nosotros. El oyente se convierte en un participante activo de la historia.

LM: Muchos escritores contemporáneos que también han reconocido su fascinación por los cuentos infantiles (como Barth, Coover, Calvino, Borges) parecen compartir la idea de que los cuentos infantiles ofrecen un sistema para comunicarse con los lectores que la novela ignora en su intento de proporcionar todos los detalles, los antecedentes, las explicaciones.

PA: Estoy de acuerdo con que la novela se ha apartado mucho de estas estructuras abiertas, así como de la tradición oral. La novela típica de los últimos dos siglos está llena de detalles, pasajes descriptivos, color local, elementos que pueden ser muy valiosos por sí mismos, pero que tienen poco que ver con la esencia de la historia que se narra e incluso pueden llegar a bloquear el acceso del lector a esa historia. Yo pretendo que mis libros sean todo esencia, todo sustancia, que digan lo que tengan que decir con el menor número de palabras posible. Esta aspiración parece tan opuesta a la de la mayoría de los

novelistas, que a menudo ni yo mismo puedo verme a mí mismo como novelista.

SG: En «El libro de la memoria» usted describe su reacción a la ruptura de su primer matrimonio y a la separación de su hijo diciendo: «Pasaban los días y, lentamente, parte de su dolor emergía a la luz». ¿Acaso escribir *Ciudad de cristal* fue una forma de superar ese dolor (o al menos de intentarlo)?

PA: Sí, ése fue el origen emotivo del libro. Me separé de mi primera esposa en 1979 y durante el año y medio que siguió viví en una especie de limbo, primero en la calle Varick, en Manhattan, y luego en el apartamento de Brooklyn. Pero una vez que llegamos a un acuerdo, mi hijo comenzó a vivir conmigo la mitad del tiempo. Entonces sólo tenía tres años y vivíamos juntos como una pareja de viejos solterones. Era una vida dura, pero no desprovista de placeres, y suponía que se prolongaría durante mucho tiempo. Entonces, a principios de 1981 (el 23 de febrero, para ser exacto, me resulta imposible olvidar esa fecha), conocí a Siri Hustvedt, la mujer con la que estoy casado ahora. Fue amor a primera vista y desde entonces nada ha vuelto a ser lo mismo. Durante los últimos nueve años, ella ha significado todo para mí, absolutamente todo…

De modo que cuando empecé a escribir *Ciudad de cristal*, mi vida había sufrido un cambio dramático. Estaba enamorado de una mujer extraordinaria, vivíamos juntos en un nuevo apartamento, mi mundo interior se había transformado completamente. En cierto sentido, pienso en *Ciudad de cristal* como en un homenaje a Siri, como una carta de amor en forma de novela. Intentaba imaginarme qué habría sido de mí si no la hubiera conocido, y surgió la idea de Quinn. Tal vez mi vida hubiera sido similar a la de él…

SG: Hablemos un poco del tema de la «soledad». Es una palabra que aparece a menudo en sus obras y, por supuesto, está presente en el título de su primera obra en prosa, *La invención de la soledad*. Es un concepto que parece tener muchas reminiscencias distintas para usted, tanto personales como estéticas.

PA: Sí, supongo que no puedo librarme de él. «Soledad» es un término bastante complejo para mí, no un simple sinónimo de ostracismo o aislamiento. Casi todo el mundo piensa en la soledad como en una idea sombría, pero yo no le confiero ninguna connotación negativa. Es simple mente un hecho, una de las condiciones del ser humano, e incluso si estamos rodeados de otros, en el fondo vivimos nuestra vida solos: la verdadera vida tiene lugar en

nuestro interior. Después de todo, no somos perros y no actuamos guiados por instintos y hábitos; somos capaces de pensar, como lo hacemos, y estamos siempre en dos sitios distintos al mismo tiempo. Incluso en los momentos de pasión física, los pensamientos irrumpen en nuestras mentes. En el clímax de una relación sexual, una persona puede estar pensando en una carta sin responder, en la mesa del comedor, en una calle extranjera donde estuvo veinte años antes o en cualquier otra cosa…

Todo se reduce al viejo problema de mente-cuerpo, Descartes, solipsismo, la idea del yo y el otro, todas las viejas cuestiones filosóficas. En definitiva, sabemos quiénes somos porque podemos pensar en ello. Nuestro sentido del yo está formado por el pulso de la conciencia en nuestro interior, el inacabable monólogo, las conversaciones que mantenemos con nosotros mismos y que duran toda la vida. Y todo esto sucede en la más absoluta soledad. Es imposible saber lo que está pensando otro; sólo podemos ver su exterior: los ojos, la cara, el cuerpo. Pero no podemos ver los pensamientos del otro, ¿verdad? No podemos oírlos ni tocarlos; son absolutamente inaccesibles para nosotros.

El neurólogo Oliver Sacks ha hecho varias observaciones interesantes sobre este tema. Él dice que cada persona con una identidad coherente está narrándose a sí misma la historia de su vida todo el tiempo, siguiendo el hilo de su propia historia. En las personas con lesiones cerebrales, por el contrario, este hilo se ha cortado, y una vez que eso ocurre uno pierde el control inevitablemente. Pero hay algo más. Vivimos solos, sí, pero al mismo tiempo somos como somos porque hemos sido creados por otros. No me refiero sólo al aspecto biológico —madres y padres, nuestro origen en el útero y todo eso—, sino al aspecto psicológico, a la formación de la personalidad humana. El niño que mama del pecho de su madre alza la vista y ve que ella lo mira, y a partir de la experiencia de ser visto, comienza a comprender que es un ser independiente de su madre, que es una persona por derecho propio. Adquirimos nuestra idea del yo a través de este proceso. Lacan lo llama «la etapa del espejo», y me parece una forma maravillosa de expresarlo. La toma de conciencia de nuestra identidad en la edad adulta es sólo una extensión de esas experiencias tempranas. Ya no es nuestra madre la que nos mira, nos miramos a nosotros mismos; pero si podemos vernos es porque otra persona nos ha visto primero. En otras palabras, aprendemos nuestra soledad de los demás, del mismo modo que aprendemos el lenguaje de los demás.

LM: La «soledad», entonces, es la condición esencial de estar encerrados en nuestra propia mente, pero también algo de lo que sólo

tomamos conciencia a través de otras personas. Parece una paradoja…

PA: Así es, pero no se me ocurre otra forma de expresarlo. En definitiva, es sorprendente que no podamos comenzar a comprender nuestra relación con los demás hasta que es tamos solos. Y cuanto más solo está uno, cuanto más se hunde en la soledad, más profundamente siente esa relación. Para una persona es imposible aislarse de los demás. Por lejos que uno se encuentre en un sentido físico —aunque esté en una playa desierta o encerrado en una celda solitaria— descubre que está habitado por otros. El lenguaje, la memoria, incluso la sensación de soledad, todos los pensamientos que se forman en nuestra mente surgen de nuestra relación con los demás. En «El libro de la memoria» intentaba explorar esta idea, examinar ambos sentidos de la palabra «soledad». Sentí como si estuviera mirando en lo más profundo de mi ser, y lo que allí encontré fue algo más que a mí mismo, encontré al mundo. Por eso ese libro está tan lleno de referencias y citas, para rendir un homenaje a todos los demás que habitan en mi interior. Por una parte, trata de la soledad, y por otra, de la comunidad. Ese libro tiene docenas de autores y yo quería que hablaran a través de mí. En conclusión, «El libro de la memoria» es una obra colectiva.

SG: Antes, cuando hablábamos de su novela de misterio escrita bajo seudónimo, dijo que al escribirla se sentía como si «llevara una máscara». ¿Podría hablarnos de las distintas relaciones que establece con sus personajes cuando escribe un libro en primera persona, en oposición a la perspectiva de la tercera persona? Por ejemplo, cuando escribe en primera persona, ¿la sensación de usar una más cara se atenúa? ¿O siente una relación más abstracta con todos sus personajes?

PA: Ésta es una cuestión fundamental para mí. He escrito algunos libros en primera persona, otros en tercera, y en cada caso la historia entera ha surgido de la voz narrativa que he escogido. Sí, es evidente que una novela escrita en primera persona sonará más intimista que una escrita en tercera persona; pero entre estas dos categorías hay una amplia gama de matices, es posible acercar tanto las fronteras entre la primera y la tercera persona que lleguen a tocarse o incluso a superponerse.

SG: ¿Cómo funciona esa superposición en sus libros? ¿Se refiere a confundir la distinción entre aquel que el lector considera el narrador y ese otro que finalmente está contando la historia, como en *Ciudad de cristal*?

PA: Quizá ésa sea la superposición más obvia, porque *Ciudad de cristal* es un libro escrito en tercera persona y luego, casi al final, el narrador aparece y se anuncia a sí mismo en primera persona, lo que altera el libro en retrospectiva, convirtiendo la historia entera en una narración escrita en una primera persona solapada. Pero en casi todos mis libros me ha interesado buscar distintos tipos de efectos. Incluso en *Fantasmas*, que se lee como una fábula, uno siente la presencia del narrador acechando detrás de cada frase. El narrador forma parte de la historia, aunque nunca emplee la palabra «yo». En los pocos sitios donde se adivina su presencia, se refiere a sí mismo en plural, como si se dirigiera directamente al lector, incluyéndolo a él en un «nosotros» muy personal. *La habitación cerrada* está narrada en primera persona, pero como trata en gran medida de un intento por comprender a otra persona, ciertas partes están escritas en tercera persona. Lo mismo ocurre con *El país de las últimas cosas*. Las pequeñas frases explicativas que aparecen al comienzo —«escribió ella» o «continuaba su carta»— sitúan el libro entero en una perspectiva de tercera persona. Alguien ha leído el cuaderno de Anna Blume; de un modo u otro, su carta ha llegado. *El Palacio de la Luna* se asemeja a *La habitación cerrada* en que es una narración íntima, en primera persona, que luego se desvía hacia la tercera. Hay largos pasajes de ese libro en que Fogg literalmente desaparece. En este sentido, *La música del azar* es la única de mis novelas que no combina primera y tercera persona. Está escrita estrictamente en tercera persona.

LM: Su empleo de la perspectiva narrativa en *La música del azar* me recordó una característica de las mejores obras de Kafka: el narrador está «fuera» del personaje, pero de algún modo logra transmitir de forma muy directa la vida «interior» de Nashe, intensamente subjetiva y cargada de emociones. Es un delicado equilibrio: la representación aparentemente objetiva de un paisaje psicológico lleno de sentimientos.

PA: Sí, esa tercera persona está tan cerca de la primera, tan impregnada del punto de vista de Nashe, que apenas si existe alguna diferencia. Escribir ese libro fue una experiencia muy dolorosa, absolutamente agotadora. Después de acabarlo, me sentí destruido durante semanas.

LM: En *La invención de la soledad* usted empleó dos perspectivas narrativas distintas: el «Retrato de un hombre in visible» está escrito en primera persona y «El libro de la memoria» en tercera. ¿Cuál es la causa de esa elección?

PA: La primera parte la escribí naturalmente en primera

persona. En ningún momento cuestioné esta perspectiva: nació de mí y continué con ella. Cuando empecé la segunda parte, también pensé escribirla en primera persona. Trabajé así durante seis u ocho meses, pero había algo que me perturbaba, algo que no estaba bien. Finalmente, después de buscar a tientas en la oscuridad durante mucho tiempo, comprendí que sólo podría escribir ese libro en tercera persona. La frase de Rimbaud «*Je est autre*» abrió una puerta para mí, y a partir de ese momento, escribí en una especie de frenesí, como si mi cerebro estuviera en llamas.

Todo se reducía a crear una distancia entre mí mismo y mí mismo. Si uno está demasiado cerca de aquello sobre lo cual intenta escribir, se pierde la perspectiva y uno comienza a sofocarse. Tenía que objetivarme a mí mismo para poder explorar mi propia subjetividad, lo que nos conduce otra vez al tema que mencionábamos antes: la multiplicidad de lo singular. En cuanto el hecho de decir «Yo» se vuelve consciente, en realidad estoy diciendo «Él». Es el espejo de la propia conciencia, una forma de verse pensar.

SG: ¿Encontró alguna dificultad al escribir desde una perspectiva femenina, como hizo con el personaje de Anna en *El país de las últimas cosas*?

PA: En realidad no. Pero durante mucho tiempo sentí una resistencia a hacerlo. En cierto sentido, ese libro fue como escribir un dictado. Yo *oía* su voz hablándome y esa voz era absolutamente distinta de la mía. En ese sentido, casi no hubo dificultad.

Pero teniendo en cuenta que oí por primera vez esa voz en 1970 y no terminé el libro hasta 1985, parece evidente que fue un libro difícil de escribir. Yo no quería hacerlo, sentía que era una presunción escribir desde el punto de vista de una mujer, así que cada vez que empezaba a trabajar en él, me detenía. Cruzaba los dedos y esperaba que la voz hubiera terminado de hablar, que por fin me libraría de ella. Pasaban uno o dos años y volvía a escucharla otra vez. Escribía durante un tiempo y luego me detenía otra vez. Esto se prolongó durante años y años. Por fin, al principio de la década de los ochenta, justo cuando estaba escribiendo *La trilogía de Nueva York* (creo que fue entre el segundo y el tercer libro) ella volvió a mí con toda su fuerza y escribí las primeras treinta o cuarenta páginas tal cual están ahora. Como aún me sentía algo inseguro, se las mostré a Siri y le pedí su opinión. Ella me dijo que aquellas páginas eran lo mejor que había hecho y que terminara el libro. Tuve que terminar el libro como un regalo para ella. «Es mi libro», dijo, y desde entonces siempre se refirió a él de ese modo.

Sin embargo, hubo otra pausa después de escribir esas páginas iniciales. Primero quería terminar la trilogía, así que pasó otra temporada antes de que regresara a él. En ese intervalo, publiqué lo que ya había escrito en *The Paris Review*. Es la única vez que he publicado un fragmento de una novela, pero en este caso parecía tener sentido. Lo hice como una especie de promesa a mí mismo, una garantía de que lo terminaría.

LM: Es obvio que *El país de las últimas cosas* enlaza con la tradición apocalíptica o posholocausto de la ciencia ficción, pero a mí me impresionó el *realismo* tangible de esa pesadilla urbana. De hecho, no parece tan distinta de lo que uno puede encontrar aquí mismo, en Nueva York.

PA: En lo que a mí respecta, este libro no tiene nada que ver con la ciencia ficción. Por supuesto, en ocasiones es fantástico, pero eso no significa que no esté firmemente vinculado con realidades históricas. Es una novela sobre el presente y el pasado inmediato, no sobre el futuro. «Anna Blume entra en el siglo XX», ésa es la frase que tuve presente todo el tiempo en mi cabeza mientras trabajaba en el libro.

LM: ¿A qué clase de realidades históricas se refiere? ¿A las enormes devastaciones causadas por las dos guerras?

PA: Entre otras cosas sí. Hay referencias específicas al gueto de Varsovia y al sitio de Leningrado, pero también a hechos que suceden hoy en el Tercer Mundo, eso por no mencionar a Nueva York, que se está convirtiendo rápidamente y ante nuestros ojos en una ciudad del Tercer Mundo. El sistema de recolección de basuras, que describo de forma detallada en la novela, está inspirado a grandes rasgos en el actual sistema de El Cairo. En líneas generales, hay poco material ficticio. Los personajes lo son, pero no las circunstancias. Incluso la escena decisiva del libro —cuando Anna, que intenta comprar un par de zapatos, es conducida con engaños a un matadero humano— está basada en un hecho histórico. Exactamente ese tipo de cosas sucedían en Leningrado durante la segunda guerra mundial. La ciudad estuvo sitiada por los alemanes durante dos años y medio y durante ese período perdieron la vida medio millón de personas. Intenten imaginar por un instante esa situación. Cuando uno reflexiona sobre ese tipo de cosas, es difícil pensar en nada más.

Sé que mucha gente encontró este libro muy deprimente, pero no puedo hacer nada al respecto. Yo creo que es el libro más esperanzador que he escrito. Anna Blume sobrevive, en la medida en

que sobreviven sus palabras. Incluso en medio de las realidades más brutales, en las peores condiciones sociales, ella lucha por seguir siendo un ser humano, por mantener intacta su humanidad. No puedo imaginar nada más noble y valiente que eso. Es una lucha que millones de personas han tenido que librar en nuestro tiempo, y no todos han resistido tanto como ella. Yo pienso en Anna Blume como en una verdadera heroína.

SG: Antes se refirió a sí mismo como a un «escritor básica mente intuitivo» por la forma en que aborda el proceso creativo. Tal vez podría aclararnos la relación entre sus intenciones conscientes y su intuición explicándonos la forma en que elabora una imagen concreta en su obra. Por ejemplo, en *El Palacio de la Luna* la imagen de la luna aparece en un montón de contextos diferentes que de vez en cuando se ensamblan o agrupan: las leyendas de Barber sobre los indios (con sus orígenes en la luna), la forma en que el desierto de Utah se describe como un paisaje lunar, la galleta de la fortuna que dice «El Sol es el pasado, la Tierra el presente, la Luna el futuro» (y que resulta ser una cita de Tesla), el restaurante llamado El Palacio de la Luna, etc. ¿El despliegue de estas conexiones y reminiscencias es el producto de una intención consciente o una feliz coincidencia?

PA: Si uno piensa en una cosa el tiempo suficiente y con la suficiente profundidad, comenzará a repercutir en uno. Una vez que eso ocurre, se emiten ondas que viajan en el espacio y chocan con otras cosas, que a su vez emiten sus propias ondas. Es un proceso de asociación, y si uno lo mantiene en el plano de la conciencia, acabará tocando con sus pensamientos grandes fracciones del mundo. No es una cuestión de casualidad o intención, simplemente ocurre, pero uno tiene que estar alerta para que continúe ocurriendo. Si cogemos un objeto cualquiera —una taza de café, un paquete de cigarrillos o un teléfono— e intentamos imaginar de dónde procede, diez minutos después habremos pensado en un montón de disciplinas distintas: geología, historia, problemas laborales, biología y Dios sabe qué más, toda una variedad de temas. «Ver el mundo en un grano de arena». Si somos capaces de hacer eso, ¡cuántas cosas podremos ver en la luna!

LM: En cierto sentido, esas relaciones y asociaciones complejas parecen surgir de la sensibilidad que usted le ha adjudicado a Fogg.

PA: Exactamente. Fogg es un joven estudioso, un intelectual, y siente afición por ese tipo de cosas. Es algo que hereda de su tío Victor, un hombre que siempre está buscando conexiones ocultas en el mundo. Las imágenes de la luna surgen de Fogg, yo no intenté imponérselas. Al mismo tiempo, debemos recordar que él cuenta la

historia de su juventud desde la distancia de la edad madura, y a menudo se burla de sí mismo. Recuerda la forma en que *solía* pensar, la forma en que *solía* interpretar el mundo. Es una de sus muchas extravagancias de adolescencia, un síntoma de la locura de esa época. Pero Fogg es un caso único. Ninguno de mis otros personajes tiene estas tendencias, ninguno se permite este tipo de gimnasia mental. Nashe, por ejemplo, el héroe de *La música del azar*, no tiene nada en común con Fogg. Es una persona mucho más directa y por consiguiente la historia narrada en el libro es mucho más simple.

LM: Volvamos por un segundo a su comentario sobre ver el mundo a través de un grano de arena. ¿Por qué considera que lo ha hecho en su libro? ¿Y cómo enlaza esto con las «locuras» de adolescencia de Fogg?

PA: La luna es muchas cosas a la vez, una imagen múltiple. Es la luna como mito, como la «radiante Diana, reflejo de todo lo que se oculta en nuestro interior»: la imaginación, el amor, la locura. Al mismo tiempo, es la luna como objeto, como cuerpo celeste, como una piedra sin vida que flota en el cielo. Sin embargo, también es la añoranza por lo que no es, por lo inalcanzable, el deseo humano de trascendencia y también es historia, en particular la historia de América. Primero fue Colón, luego el descubrimiento del Oeste y por fin el espacio exterior: la luna como última frontera. Pero Colón no tenía idea de que había descubierto América. Creyó que había llegado a la India, a China. En cierto sentido, *El Palacio de la Luna* es la encarnación de una interpretación errónea, un intento de pensar en Norteamérica como si fuese China. Sin embargo, la luna encarna también una repetición, la naturaleza cíclica de la experiencia humana. Después de todo, en el libro hay tres historias y todas ellas son esencialmente las mismas. Cada generación repite los errores de la generación previa, de modo que es una crítica a la idea de progreso. Y si Norteamérica es la tierra del progreso, ¿a qué conclusión podemos llegar sobre nosotros mismos? Y así sucesivamente, Fogg se abre paso entre todas estas ideas, este laberinto de asociaciones, luchando por encontrar un sitio en él. Al final del libro, creo que logra llegar a alguna parte; pero sólo al comienzo, a la frontera con su vida adulta. Y allí es donde lo dejamos, preparándose para empezar.

SG: Ha hablado del agotamiento emotivo que significó para usted escribir su última novela, *La música del azar*. ¿Se dio cuenta de que iba a ser un libro extenuante antes de comenzarlo?

PA: Es imposible predecir lo que va a suceder. Con mis otros libros, por lo general conocía la historia a grandes rasgos antes de

comenzar a narrarla, pero en este caso alteré una serie de elementos cruciales a medida que fui avanzando. Cuando comencé, había proyectado un final diferente, pero en un momento determinado me di cuenta de que me había equivocado, de que el libro avanzaba a una conclusión mucho más oscura de la que yo había planeado. Esta revelación fue un golpe para mí, me dejó paralizado; pero era inevitable, y después de pensar en ello durante varios días, comprendí que no tenía otra elección.

SG: ¿Recuerda los orígenes del libro?

PA: Al final de *El Palacio de la Luna*, Fogg conduce su coche hacia el oeste. Le roban el coche y tiene que continuar el viaje a pie. Entonces me di cuenta de que quería volver al coche, para darme una oportunidad de viajar por Norteamérica. Fue un impulso apremiante y visceral, y así es como comienza *La música del azar*, con Nashe sentado al volante de un coche.

Al mismo tiempo, yo pretendía analizar las consecuencias de la fortuna inesperada que había heredado tras la muerte de mi padre, una cuestión que ya hemos comentado. Esto me hizo pensar en la cuestión de la libertad, que en definitiva es el verdadero tema de mi libro.

En lo que respecta al muro, esas piedras han estado en mi interior durante años. La obra que ha mencionado antes, la que fue representada en la década de los setenta, trataba de dos hombres que construyen un muro. Durante toda la obra apilan piedras alrededor del escenario hasta que quedan completamente aislados del público. La obra nunca me satisfizo, pero no pude librarme de la idea. Me obsesionó y me persiguió durante todos esos años. Así que éste fue mi intento de mejorar lo que había hecho esa primera vez. Ésos son los tres elementos de la novela en que fui capaz de pensar antes de escribirla. El material consciente, por decirlo de algún modo. Todo lo demás estaba sumido en la oscuridad.

Cuando había escrito las dos terceras partes del primer borrador, llegué a la conclusión de que la historia tenía la misma estructura que un cuento de hadas. Hasta entonces, sólo había pensado en el libro en términos concretos, en la realidad de la acción. Pero si uno reduce la obra a su esqueleto, el resultado es una historia digna de los hermanos Grimm, ¿verdad? Un vagabundo tropieza con la posibilidad de hacer fortuna; viaja al castillo del ogro para poner a prueba su suerte, lo retienen allí por medio de engaños y sólo puede obtener su libertad si realiza una serie de absurdas tareas impuestas

por el ogro.

No sé si este hecho tiene demasiada importancia, pero de todos modos fue un descubrimiento interesante, otro ejemplo de lo impenetrable que es la actividad de escritor y, al mismo tiempo, otra prueba de mi propia ignorancia.

1989-1990

Entrevista de The Paris Review

MICHAEL WOOD: Empecemos hablando de su forma de trabajar. De cómo escribe.

PAUL AUSTER: Siempre he escrito a mano. Normalmente con una pluma estilográfica, pero a veces con un lápiz, especialmente para las correcciones. Si pudiera escribir directamente en una máquina de escribir o un ordenador, lo haría. Pero los teclados siempre me han intimidado. Nunca he podido pensar con claridad con los dedos en esa posición. Una pluma es un instrumento mucho más primitivo. Sientes que las palabras salen de tu cuerpo y luego las excavas en la página. Escribir siempre ha tenido una cualidad táctil para mí. Es una experiencia física.

MW: Y escribe en cuadernos. No en blocs ni en hojas sueltas de papel.

PA: Sí, siempre en cuadernos. Y tengo una fijación fetichista especial por los cuadernos con líneas cuadriculadas, con esos pequeños cuadrados.

MW: Pero ¿qué hay de la famosa máquina de escribir Olympia? Sabemos bastante acerca de esa máquina: el año pasado publicó un libro maravilloso con el pintor Sam Messer, *La historia de mi máquina de escribir*.

PA: Tengo esa máquina desde 1974: lleva más de media vida conmigo. Se la compré de segunda mano a un amigo de la universidad y en este momento debe de tener unos cuarenta años. Es una reliquia de otra época, pero sigue en buenas condiciones. Nunca se ha roto. Lo único que tengo que hacer es cambiar el carrete de vez en cuando. Pero vivo con miedo a que llegue un día en el que no queden carretes que comprar, y tenga que pasarme a lo digital, y entrar en el siglo XXI.

MW: Un gran relato de Paul Auster. El día en que sale a comprar su último carrete.

PA: He hecho algunos preparativos. Tengo una reserva. Creo que tengo unos sesenta o setenta carretes en mi habitación. Probablemente me quedaré con esa máquina de escribir hasta el final, aunque a veces me siento muy tentado de abandonarla. Es pesada e

incómoda, pero también me protege contra la pereza.

MW: ¿Cómo?

PA: Porque la máquina de escribir me obliga a empezar desde el principio cuando he terminado. Con un ordenador, haces los cambios en la pantalla, y luego imprimes una copia en limpio. Con una máquina de escribir no tienes un manuscrito limpio a menos que empieces de cero. Es un proceso increíblemente tedioso. Has terminado el libro, y tienes que pasar varias semanas dedicado a la tarea puramente mecánica de transcribir lo que ya has escrito. Es malo para tu cuello, malo para tu espalda e, incluso aunque puedas mecanografiar veinte o treinta páginas al día, las páginas terminadas se apilan con una lentitud insufrible. Ése es el momento en el que siempre deseo haberme pasado al ordenador, y sin embargo cada vez que me someto a esa etapa final de un libro termino descubriendo lo esencial que resulta. Mecanografiar me permite experimentar el libro de otro modo, hundirme en el flujo de la narración y sentir cómo funciona en conjunto. Lo llamo «leer con los dedos» y resulta asombrosa la cantidad de errores que encuentran tus dedos y tus ojos no perciben. Repeticiones, construcciones torpes, ritmos entrecortados. Nunca falla. Creo que he terminado el libro, empiezo a pasarlo a máquina y me doy cuenta de que necesita más trabajo.

MW: Volvamos un momento a los cuadernos. En *Ciudad de cristal*, Quinn apunta sus observaciones en un cuaderno rojo. Anna Blume, la narradora de *El país de las últimas cosas*, compone su carta en un cuaderno azul. En *Mr. Vértigo*, Walt escribe su autobiografía en trece cuadernos escolares de tapa dura. Y Willy G. Christmas, el héroe trastornado de *Tombuctú*, ha llevado todo su trabajo a Baltimore para dárselo a su profesora de inglés en el instituto antes de morir: setenta y cuatro cuadernos llenos de «poemas, relatos, ensayos, entradas de diario, epigramas, meditaciones autobiográficas y los primeros mil ochocientos versos de un poema épico inacabado, “Días vagabundos”». En sus novelas más recientes, *El libro de las ilusiones* y *La noche del oráculo*, también figuran cuadernos. Por no hablar de su colección de historias reales, *El cuaderno rojo*. ¿Qué debemos deducir de esto?

PA: Supongo que pienso en el cuaderno como una casa de palabras, un lugar secreto para reflexionar y examinarse a uno mismo. No me interesan sólo los resultados de la escritura, sino el proceso, el acto de poner palabras sobre la página. No me pregunte por qué. Podría tener algo que ver con una confusión anterior por mi parte, una ignorancia sobre la naturaleza de la ficción. De joven, siempre me preguntaba: ¿de dónde vienen las palabras? ¿Quién dice esto? La voz

del narrador en tercera persona de la novela tradicional es un artificio extraño. Nos hemos acostumbrado a ella, la aceptamos, ya no la cuestionamos. Pero, cuando te paras a pensarlo, hay una cualidad espeluznante e incorpórea en esa voz. Parece no venir de ninguna parte y eso siempre me ha resultado perturbador. Siempre me atrajeron los libros que se replegaban sobre sí mismos, que te trasladaban al mundo del libro, aunque el libro te estuviera llevando al mundo. El manuscrito como héroe, por decirlo así. *Cumbres borrascosas* es esa clase de novela. *La letra escarlata* también. Los marcos son ficticios, por supuesto, pero dan una base y credibilidad a las historias que otras novelas no tenían para mí. Presentan la obra como una ilusión —algo que formas narrativas más tradicionales no hacen— y, en cuanto aceptas la «irrealidad» de la empresa, paradójicamente eso aumenta la verdad de la historia. Las palabras no las inscribe en piedra un autor invisible que se parece a Dios. Representan los esfuerzos de un ser humano de carne y hueso, y eso es muy atractivo. El lector se convierte en un participante en el desarrollo de la historia, no sólo un observador al margen.

MW: ¿Cuándo se dio cuenta por primera vez de que quería ser escritor?

PA: Más o menos un año después de darme cuenta de que no iba a ser jugador de béisbol en las grandes ligas. Hasta los dieciséis años, el béisbol era probablemente lo más importante de mi vida.

MW: ¿Era bueno?

PA: Es difícil decirlo. Si hubiera seguido, quizá habría llegado a las ligas menores. Podía golpear bien, con ocasionales estallidos de potencia, pero no era muy rápido corriendo. En la tercera base, que era donde normalmente jugaba, tenía reflejos rápidos y un brazo fuerte, pero mis lanzamientos eran a menudo imprecisos.

MW: Quien está familiarizado con su obra sabe que usted es aficionado a ese deporte. Hay referencias al béisbol en casi todos sus libros.

PA: Me encantaba jugar a ese juego, y todavía me encanta verlo y pensar en él. De alguna manera misteriosa, el béisbol me aportó una forma de entrar en el mundo, una oportunidad para descubrir quién era. De pequeño, no tenía muy buena salud. Sufría todo tipo de enfermedades físicas y pasé más tiempo sentado en consultas médicas con mi madre que correteando por la calle con mis amigos. Hasta los cuatro o cinco años no fui lo bastante fuerte como

para hacer deporte. Y cuando lo fui, me lancé a ello apasionadamente, como si quisiera compensar el tiempo perdido. Jugar al béisbol me enseñó a convivir con otra gente, a entender que realmente podía ser capaz de conseguir algo si decidía hacerlo. Pero, más allá de mis pequeñas experiencias personales, está la belleza del juego. Es una infinita fuente de placer.

MW: El paso del béisbol a la escritura es una transición inusual, en parte porque la escritura es una empresa muy solitaria.

PA: Jugaba al béisbol en primavera y verano, pero leía libros todo el año. Era una obsesión temprana y se intensificó a medida que crecía. No puedo imaginar que se convierta en escritor alguien que no fuera un lector voraz en su adolescencia.

MW: ¿Qué hay de sus influencias tempranas? ¿Qué escritores leía en el instituto?

PA: Estadounidenses, sobre todo…, los sospechosos habituales. Fitzgerald, Hemingway, Faulkner, Dos Passos, Salinger. El tercer año, sin embargo, empecé a descubrir a los europeos, sobre todo a los rusos y los franceses. Tolstói, Dostoievski, Turguéniev. Camus y Gide. Pero también Joyce y Mann. Joyce especialmente. Cuando tenía dieciocho años, me parecía que era superior a todos los demás.

MW: ¿Fue el que influyó más en usted?

PA: Durante un tiempo, sí. Pero, en un momento u otro, intenté escribir como cada uno de los novelistas que leía. Todo te influye cuando eres joven y cambias de idea cada pocos meses. Es un poco como probarte un sombrero nuevo. Todavía no tienes un estilo propio, así que imitas inconscientemente a los escritores que admiras.

MW: A lo largo de los años, ha mencionado a algunos de los escritores que han influido su obra. Cervantes y Dickens. Kafka y Beckett. Montaigne.

PA: Todos están dentro de mí. Llevo docenas de escritores dentro, pero no creo que mi obra suene o se parezca a la de nadie más. No escribo sus libros. Escribo los míos.

MW: También parece tener una fijación con los escritores estadounidenses del siglo XIX. Sus nombres aparecen con sorprendente frecuencia en sus novelas: Poe, Melville, Whitman, Emerson, Thoreau y Hawthorne, sobre todo Hawthorne. Fanshawe, el nombre de uno de los personajes de *La habitación cerrada*, viene de

Hawthorne; *El país de las últimas cosas* comienza con una cita de Hawthorne; en *Fantasmas* el relato «Wakefield» de Hawthorne se convierte en la estructura de la novela; y en *El libro de las ilusiones* otro de los relatos de Hawthorne, «La marca de nacimiento», es el tema de una importante conversación entre Zimmer y Alma. Por si fuera poco, en mayo de este año, publicó un largo ensayo sobre Hawthorne: la introducción a *Veinte días con Julian y Conejito*, que salió en New York Review Books. ¿Puede decir algo sobre este duradero interés por Hawthorne?

PA: De todos los escritores del pasado, es del que me siento más cerca, el que me habla de manera más profunda. Algo de su imaginación parece enlazar con la mía, y vuelvo continuamente a él, aprendo continuamente de él. Es un escritor que no teme a las ideas, y sin embargo también es un maestro de la psicología, un lector profundo del alma humana. Su ficción era totalmente revolucionaria, y no se había visto nada parecido en Estados Unidos antes. Sé que Hemingway dijo que toda la literatura estadounidense salía de *Huck Finn*, pero no estoy de acuerdo. Empezó con *La letra escarlata*.

Pero Hawthorne no se limita a sus relatos y sus novelas. Me siento igual de atraído por sus cuadernos, que contienen parte de su prosa más fuerte y brillante. Por eso tenía tantas ganas de que se publicara *Veinte días* por separado. Ha estado muchos años disponible en *Cuadernos norteamericanos*, pero en una edición erudita que cuesta unos noventa dólares y que poca gente se molesta en leer. El diario que escribió sobre sus cuidados a su hijo de cinco años durante tres semanas en 1851 es una obra autónoma. Puede defenderse por sí mismo, y es tan encantador, tan divertido de una manera impasible, que nos ofrece una imagen totalmente nueva de Hawthorne. No era la figura lúgubre y atormentada que piensa la mayoría de la gente. O no sólo eso. Era un amante padre y marido, un hombre al que le gustaban un buen puro y un vaso o dos de *whisky*, y era juguetón, generoso y bondadoso. Tremendamente tímido, sí, pero alguien que disfrutaba de los placeres sencillos del mundo.

MW: Ha practicado distintos géneros. No sólo poesía y ficción, sino también guiones, autobiografía, crítica y traducción. ¿Le parecen actividades distintas, o todas están conectadas de alguna manera?

PA: Más conectadas que no, pero también hay importantes diferencias. Y, además —esto también hay que tenerlo en cuenta, me parece—, está la cuestión del tiempo, lo que se podría llamar mi evolución interna. Hace muchos años que no traduzco ni hago crítica. Eran preocupaciones que me absorbían cuando era joven, desde poco

antes de la veintena a poco antes de la treintena. En ambos casos se trataba de descubrir a otros escritores, de aprender a convertirme en escritor. Mi aprendizaje literario, se podría decir. He hecho algo de traducción y crítica después, pero poca cosa. Y el último poema que escribí es de 1979.

MW: ¿Qué ocurrió? ¿Por qué lo dejó?

PA: Choqué con una pared. Durante diez años, concentré el grueso de mi energía en la poesía y luego me di cuenta de que me había agotado, de que estaba atascado. Fue un momento oscuro para mí. Pensé que estaba acabado como escritor.

MW: Murió como poeta, pero al final volvió a nacer como novelista. ¿Cómo cree que se produjo esa transformación?

PA: Creo que ocurrió en el momento en que entendí que ya no me importaba, cuando dejé de preocuparme por hacer *Literatura*. Sé que parece extraño, pero desde entonces escribir se convirtió en una experiencia distinta para mí y, cuando por fin me puse en marcha después de regodearme en la melancolía durante un año, las palabras salieron en forma de prosa. Lo único que importaba era decir lo que se necesitaba decir. Sin pensar en convenciones preestablecidas, sin preocuparme por cómo sonaba. Eso fue a finales de los años setenta y he seguido trabajando en esa línea desde entonces.

MW: Su primera obra en prosa fue *La invención de la soledad*, que escribió entre 1979 y 1981. Una obra de no ficción. Después, produjo las tres novelas que se conocen como *La trilogía de Nueva York: Ciudad de cristal, Fantasmas* y *La habitación cerrada*. ¿Puede señalar la diferencia que supone escribir en las dos formas?

PA: El esfuerzo es el mismo. La necesidad de acertar con las frases es la misma. Pero una obra imaginativa te permite más libertad y capacidad de maniobra que una obra de no ficción. Por otro lado, esa libertad puede resultar bastante aterradora. ¿Qué viene después? ¿Cómo sé que la siguiente frase que escriba no va a llevarme al borde del precipicio? Con una obra autobiográfica conoces la historia de antemano y tu primera obligación es contar la verdad. Pero eso no hace que la tarea sea más fácil. Para el epígrafe de *La invención de la soledad* usé una cita de Heráclito, en la traducción poco ortodoxa pero elegante de Guy Davenport: «Cuando busques la verdad, prepárate para lo inesperado, porque es difícil de encontrar y sorprendente cuando la encuentras». Al final, escribir es escribir. *La invención de la soledad* quizá no sea una novela, pero creo que explora muchas de las

mismas cuestiones que he tratado en mis ficciones. En cierto sentido, es la base de toda mi obra.

MW: ¿Y qué hay de los guiones? Ha participado en tres películas: *Smoke, Blue in the Face* y *Lulu on the Bridge*. ¿En qué se diferencia escribir un guión de escribir una novela?

PA: En todo, salvo en una similitud crucial. Intentas contar una historia. Pero los medios a tu disposición son totalmente distintos. Las novelas son pura narración; los guiones se parecen al teatro y, como ocurre con toda la escritura dramática, las únicas palabras que cuentan están en los diálogos. Casualmente, mis novelas no tienen mucho diálogo y para aprender a trabajar en el cine tuve que aprender una forma de escribir totalmente nueva, enseñarme a pensar en imágenes y poner palabras en la boca de seres humanos vivos.

El guión es una forma más restrictiva que la novela. Tiene sus fortalezas y sus debilidades, cosas que puede hacer y cosas que no puede hacer. La cuestión del tiempo, por ejemplo, funciona de forma distinta en libros y películas. En una novela, puedes abarcar una gran extensión de tiempo en una sola frase: «Todas las mañanas, durante veinte años, iba a la papelería de la esquina y compraba un ejemplar del *Daily Bugle*». Es imposible hacer eso en una película. Puedes mostrar a un hombre que camina por la calle para comprar un periódico un día concreto, pero no todos los días a lo largo de veinte años. Las películas suceden en el presente. Incluso cuando usas *flashbacks*, el pasado siempre se muestra como otra encarnación del presente.

MW: Hay una frase en *La invención de la soledad* que siempre me ha gustado: «La anécdota como una forma de conocimiento». Es una idea muy importante, creo. El conocimiento no tiene que llegar en forma de declaraciones, pronunciamientos o explicaciones. Puede llegar en forma de historias. Eso me parece el espíritu que guía los textos de *El cuaderno rojo*.

PA: Estoy de acuerdo. Veo esos relatos como una especie de *ars poetica*, pero sin teoría, sin ningún bagaje filosófico. Me han ocurrido tantas cosas extrañas en la vida, tantos acontecimientos inesperados e inverosímiles, que ya no estoy seguro de saber qué es la realidad. Lo único que puedo hacer es hablar de la mecánica de la realidad, reunir pruebas de lo que sucede en el mundo e intentar registrarlo tan fielmente como pueda. He usado ese enfoque en mis novelas. No es tanto un método como un acto de fe: presentar las cosas tal como ocurren, no como deberían ocurrir o como nos gustaría que

ocurriesen. Las novelas son ficciones, por supuesto, y por tanto cuentan mentiras (en el sentido más estricto del término), pero a través de esas mentiras cada novelista intenta contar la verdad sobre el mundo: tomadas juntas, las pequeñas historias de *El cuaderno rojo* presentan una especie de informe de situación sobre cómo veo el mundo. La verdad desnuda sobre lo impredecible de la experiencia. No hay ni una gota de lo imaginario en ellas. No puede haberla. Haces un pacto contigo mismo para contar la verdad, y preferirías cortarte el brazo derecho a romper esa promesa. Como dato interesante, el modelo literario que tenía en la cabeza cuando escribí esas piezas era el chiste. El chiste es la forma de narración más pura y esencial. Cada palabra cuenta.

MW: El relato más impactante de ese libro sería la historia del relámpago. Usted tenía catorce años cuando sucedió. Usted y un grupo de niños salieron de excursión por el bosque y de repente les pilló una terrible tormenta eléctrica. El chico que estaba a su lado fue alcanzado por un rayo y murió. Si queremos hablar sobre su forma de ver el mundo y la escritura, sin duda eso contaría como un momento fundamental.

PA: Ese incidente cambió mi vida, no hay duda. En un momento el chico estaba vivo y un momento después estaba muerto. Yo estaba a centímetros de distancia. Fue mi primera experiencia de la muerte accidental, mi primer contacto con la desconcertante inestabilidad de las cosas. Piensas que estás en un terreno sólido y un momento después el suelo se abre bajo tus pies y desapareces.

MW: Hábleme del «Proyecto Nacional de Relatos» que hizo con la RPN. Por lo que sé, les gustó su voz y querían encontrar una forma de tenerle en la radio.

PA: Supongo que tiene que ver con los puros que he fumado a lo largo de los años. Ese murmullo áspero en la garganta, los bronquios atascados, la capacidad pulmonar disminuida. He oído los resultados grabados. Parezco un trozo de lija arrastrado sobre una teja seca.

MW: Fue su esposa, Siri Hustvedt, quien sugirió que los oyentes enviaran sus propios relatos, que usted seleccionaría y leería en la radio. Historias reales sobre su propia vida.

PA: Me pareció una gran idea. La RPN tiene millones de oyentes por todo el país. Me parecía que, si llegaban suficientes colaboraciones, podríamos formar un pequeño museo de la realidad

estadounidense. La gente era libre de escribir sobre lo que quisiera. Cosas grandes y pequeñas, cómicas y trágicas. Las únicas reglas eran que las piezas debían ser breves —no más de dos o tres páginas— y tenían que ser reales.

MW: Pero ¿por qué aceptó un trabajo tan enorme? En el espacio de un año, leyó más de cuatro mil relatos.

PA: Creo que tenía varios motivos. El más importante era la curiosidad. Quería descubrir si otras personas habían vivido el mismo tipo de experiencias que yo había tenido. ¿Era una especie de monstruo, o la realidad era realmente tan extraña e incomprensible como me parecía a mí? Con una reserva tan grande de posibilidades a la que recurrir, el proyecto podía asumir las dimensiones de un genuino experimento filosófico.

MW: ¿Y cuál fue el resultado?

PA: Me alegra informarle de que no estoy solo. Esto es una casa de locos.

MW: ¿Cuáles eran los otros motivos?

PA: He pasado la mayor parte de mi vida adulta sentado solo en una habitación, escribiendo libros. Soy totalmente feliz allí, pero cuando empecé a trabajar en el cine a mediados de los años noventa redescubrí los placeres de trabajar con otras personas. Probablemente se remonta a haber jugado en muchos equipos deportivos de niño. Me gustaba formar parte de un grupo pequeño, un grupo con un objetivo, en el que cada persona contribuye a un propósito común. Ganar un partido de baloncesto o hacer una película: en realidad, no hay mucha diferencia. Probablemente, eso fue para mí lo mejor de trabajar en el cine. La sensación de solidaridad, los chistes que nos contábamos, las amistades que hice. En 1999, sin embargo, mis aventuras cinematográficas prácticamente habían llegado al final. Estaba de nuevo en mi agujero escribiendo novelas, sin ver a nadie durante semanas. Creo que por eso Siri hizo esa sugerencia. No sólo porque fuera una buena idea, sino porque pensaba que me gustaría trabajar en algo donde participase otra gente. Tenía razón. Lo disfruté.

MW: ¿No le llevó mucho tiempo?

PA: No lo bastante para interferir con el resto de mi trabajo. Los relatos llegaban lenta y regularmente y, mientras yo estuviera al día de las entregas, no iba tan mal. Preparar la emisión llevaba normalmente un día o dos, pero eso era sólo una vez al mes.

MW: ¿Sentía que estaba haciendo un servicio público?

PA: Hasta cierto punto, supongo que sí. Era una oportunidad de participar en la guerra de guerrillas contra el monstruo.

MW: ¿El monstruo?

PA: El «complejo industrial del entretenimiento», como lo llamó el crítico de arte Robert Hughes. Los medios nos ofrecen poco más que celebridades, cotilleos y escándalos, y la forma en que nos retratamos en la televisión y las películas es tan distorsionada y degradada que se ha olvidado la vida real. Nos dan emociones violentas y bobas fantasías escapistas, y la fuerza que impulsa todo eso es el dinero. Se trata a la gente como si fuera imbécil. Ya no son seres humanos, son consumidores, papanatas que manipular para que quieran cosas que no necesitan. Llámalo Capitalismo Triunfante. Llámalo Economía de Mercado. Sea lo que sea, hay muy poco sitio en él para las representaciones de la auténtica vida de Estados Unidos.

MW: ¿Y pensaba que el «Proyecto Nacional de Relatos» podía cambiar todo eso?

PA: No, por supuesto que no. Pero al menos intenté hacer una pequeña mella en el sistema. Al darle a la gente que se considera corriente la oportunidad de compartir sus historias con un público, quería demostrar que no existen las personas corrientes. Todos tenemos intensas vidas interiores, todos ardemos con pasiones feroces, todos hemos vivido experiencias memorables de uno u otro tipo.

MW: Uno de los rasgos más audaces de su primera novela, *Ciudad de cristal*, es el hecho de que se incluye a usted mismo como personaje del relato. No sólo a usted, sino también a su mujer y a su hijo. Ya hemos mencionado que ha escrito varias obras autobiográficas, pero ¿qué ocurre con su ficción? ¿También recurre a materiales autobiográficos para sus novelas?

PA: Hasta cierto punto, pero menos de lo que parece. Después de *Ciudad de cristal*, vino *Fantasmas*. Aparte de anunciar que la historia empieza el 3 de febrero de 1947 —el día en que nací—, no hay referencias personales. En *La habitación cerrada*, sin embargo, hay varios incidentes que vienen directamente de mi propia vida. Ivan Wyschnegradsky, el viejo compositor ruso que se hace amigo de Fanshawe en París, era una persona real. Lo conocí cuando él tenía ochenta años y lo vi bastante cuando vivía en París, a principios de los años setenta. Lo de darle a Ivan la nevera me ocurrió de verdad, como

le sucede a Fanshawe. Lo mismo se puede decir de la escena de *slapstick* donde en el petrolero le sirve el desayuno al capitán, avanzando por el puente con un viento de cien kilómetros por hora e intentando que no se le caiga la bandeja. Fue la única vez en mi vida en la que sentí de verdad que estaba en una película de Buster Keaton. Y luego está la loca historia que el narrador cuenta sobre trabajar para la Oficina del Censo de Harlem en 1970. Palabra por palabra, ese episodio es un relato exacto de mi experiencia.

MW: ¿Nos está diciendo que es verdad? ¿Inventó personas falsas y apuntó sus nombres para el Gobierno federal?

PA: Lo confieso. Espero que ya haya prescrito, o quizá acabe en la cárcel por esta entrevista. En mi defensa, he de añadir que el supervisor alentaba esta práctica, por la misma razón que da en la novela. «Que una puerta no se abra cuando llamas no quiere decir que no haya nadie dentro. Tienes que utilizar la imaginación, amigo mío. Después de todo, no queremos que el Gobierno esté descontento, ¿verdad?».

MW: ¿Y las novelas posteriores a *La trilogía*? ¿Hay algún otro secreto autobiográfico que quiera compartir con nosotros?

PA: Estoy pensando… No me viene nada a la cabeza sobre *La música del azar*… O *El país de las últimas cosas*… O *Mr. Vértigo*. Hay un par de elementos menores en *Leviatán* y un trozo divertido en *Tombuctú*, la historia del perro que mecanografía. Me proyecté en el libro como el antiguo compañero de cuarto de Willy en la universidad —Anster u Omster (Mr. Bones no puede recordar el nombre)— y el caso es que fui a Italia cuando tenía dieciséis años para ver a mi tía, la hermana de mi madre. Llevaba más de diez años viviendo allí y una de sus amigas era la hija de Thomas Mann, Elisabeth Mann Borgese, una científica dedicada al estudio de los animales. Un día nos invitaron a su casa a almorzar y me presentaron a su perro, Ollie, un gran setter inglés al que habían enseñado a teclear su nombre con el hocico en una máquina de escribir especialmente diseñada para ello. Lo vi con mis propios ojos. Fue una de las cosas más ridículas y extraordinarias que he visto nunca.

MW: En *Leviatán*, el narrador tiene las mismas iniciales que usted: Peter Aaron. Y está casado con una mujer llamada Iris, que es el nombre de su mujer deletreado al revés.

PA: Sí, pero Peter no está casado con Siri. Está casado con la heroína de la primera novela de Siri, *Los ojos vendados*.

MW: Un romance transficcional.

PA: Exacto.

MW: No ha mencionado *El Palacio de la Luna*, que se parece más a una autobiografía que ninguna de sus demás novelas. Fogg tiene exactamente su edad y se va a Columbia exactamente cuando usted fue.

PA: Sí, sé que el libro parece muy personal, pero casi nada de él viene de mi propia vida. Sólo se me ocurren dos detalles importantes. El primero tiene que ver con mi padre, y lo considero una especie de venganza póstuma, una especie de ajuste de cuentas en su nombre. Tesla es un personaje menor en la novela y dedico un par de páginas a la controversia entre corriente continua y corriente alterna que mantuvieron Edison y Tesla en la década de 1890. Effing, el anciano que le cuenta la historia a Fogg, suelta unos cuantos insultos contra Edison. Bueno, resulta que cuando mi padre se graduó en el instituto en 1929, Edison lo contrató para que trabajara como ayudante en el laboratorio de Menlo Park. Mi padre tenía mucho talento para la electrónica. Cuando llevaba dos semanas, Edison descubrió que era judío y lo despidió. No sólo inventó la silla eléctrica, sino que era un notorio antisemita. Quería vengarme en nombre de mi padre, saldar las cuentas.

MW: ¿Y cuál es el otro detalle?

PA: La noche en la que Effing da dinero a unos desconocidos en la calle. Esa escena sale directamente de algo que me ocurrió en 1969: mi encuentro con H. L. Humes, más conocido como Doc Humes, uno de los fundadores de la *Paris Review*. Fue una cosa tan disparatada que no creo que hubiera podido inventarla.

MW: Escribió unas páginas memorables sobre Doc Humes en *A salto de mata*, otra de sus obras autobiográficas. El libro trata sobre todo de sus esfuerzos para mantenerse a flote en su juventud y lleva el curioso subtitulo *Crónica de un fracaso precoz*. ¿Qué le llevó a abordar ese tema?

PA: Siempre he querido escribir algo sobre el dinero. No las finanzas o los negocios, sino sobre la experiencia de no tener suficiente dinero, de ser pobre. Llevaba años trabajando en ese proyecto y mi título de trabajo siempre había sido *Ensayo sobre la carencia*. Muy a lo Locke, muy al estilo del siglo XVIII, muy seco. Planeaba escribir un libro serio y filosófico pero, cuando comencé a

redactarlo, todo cambió. El libro se convirtió en la historia de mi problemática relación con el dinero y, pese a que el tema era un tanto deprimente, el espíritu del libro era en general cómico.

Aun así, el libro no trataba sólo de mí mismo. Lo veía como una oportunidad para escribir sobre algunos de los extravagantes personajes que había conocido cuando era joven, para darle a esa gente lo que merecía. Nunca he sentido el menor interés por trabajar en una oficina o tener una ocupación estable en un despacho. Gravitaba hacia trabajos más humildes y eso me dio la oportunidad de pasar tiempo con gente que no era como yo. Gente que no había ido a la universidad, gente que no había leído muchos libros. En este país, tendemos a infravalorar la inteligencia de la gente de la clase trabajadora. Según mi experiencia, la mayoría de ellos es tan inteligente como la gente que dirige el mundo. Simplemente, no son tan ambiciosos. Eso es todo. Pero su conversación es más divertida. Cada vez que iba al trabajo, tenía que esforzarme para estar a su altura. Había pasado demasiado tiempo con la nariz enterrada en libros y la mayoría de mis compañeros me daban mil vueltas hablando.

MW: ¿En quién está basado Hector Mann, el cómico mudo de *El libro de las ilusiones*?

PA: Apareció en mi cabeza hace diez o doce años y caminé con él mucho tiempo antes de empezar el libro. Pero el propio Hector estaba totalmente formado desde el principio. No sólo el nombre, y no sólo que hubiera nacido en Argentina, sino el traje blanco y el bigote negro y el rostro atractivo: todo estaba ahí.

MW: Usted se lo inventó de la nada, pero cuando leemos las descripciones de sus comedias es difícil creer que no fuera una verdadera estrella del cine mudo. Realmente, parece haber entrado en el mundo de la historia del cine. ¿Tiene alguna idea de quién o qué le inspiró?

PA: No estoy seguro. Físicamente, Hector Mann guarda un fuerte parecido con Marcello Mastroianni en *Divorcio a la italiana*, una película de comienzos de los años sesenta. El bigote y el traje blanco podrían venir de la película, aunque no estoy seguro. Hector también comparte algunas características con Max Linder, el más antiguo de los grandes cómicos mudos. Y quizá también tenga una pincelada de Raymond Griffith. La mayoría de las películas de Griffith se han perdido, así que se ha convertido en una figura bastante desconocida. Pero él interpretaba a un elegante hombre de mundo —como Hector—

y también llevaba bigote. Pero los movimientos de Hector son más nítidos y tienen una coreografía más grácil que los de Griffith.

MW: Las descripciones de las películas son actos extraordinarios de visualización a través de la palabra. ¿Cómo escribió esos pasajes?

PA: Fue una cuestión de alcanzar el equilibrio adecuado. Toda la información visual —los detalles físicos de la acción— debía estar allí, de manera que el lector pudiera «ver» lo que ocurría, pero al mismo tiempo la prosa debía moverse a un ritmo rápido para imitar la experiencia de ver una película, que avanza a veinticuatro fotogramas por segundo. Si pones demasiados detalles, te quedas atascado. Si hay demasiado pocos, no verías nada. Tuve que volver a esas páginas muchas veces antes de sentir que estaban bien.

MW: Las películas de Hector son una parte importante de la novela, pero David Zimmer es el personaje central y, cuando la novela comienza, su mujer y sus dos hijos acaban de morir en un accidente de avión. Resulta que ya conocemos a David Zimmer por otra de sus obras. Es el amigo de Marco Fogg en *El Palacio de la Luna*. En ese libro también nos enteramos de que es la persona que recibió la carta de Anna Blume, que es el contenido de otra de sus primeras novelas, *El país de las últimas cosas*. A Fogg no se le menciona en *El libro de las ilusiones*, pero hay una discreta referencia a él en el nombre del segundo hijo de Zimmer, Marco.

PA: Conozco a Zimmer desde hace mucho tiempo. Pero ahora es más viejo, y han pasado muchas cosas desde la última vez que lo vimos.

MW: *El libro de las ilusiones* cuenta una historia muy compleja, pero, en el fondo, diría que es una exploración del dolor. ¿Cómo seguimos viviendo tras una pérdida catastrófica? ¿Cómo resucitamos tras la muerte de alguien que amamos? Desde una perspectiva muy distinta, ésa era también la preocupación central de *Tombuctú*, ¿no? O, si me permite que plantee la pregunta de otra manera, ¿cree que podría haber escrito alguno de esos libros hace diez o quince años?

PA: Lo dudo. Estoy bien entrado en la cincuentena y las cosas cambian cuando envejeces. El tiempo empieza a escaparse y la aritmética más sencilla te dice que hay más años detrás de ti que delante, muchos más. Tu cuerpo empieza a desmoronarse, tienes dolores y molestias que antes no estaban allí y poco a poco la gente que amas empieza a morir. A los cincuenta, a la mayoría de nosotros

nos visitan fantasmas. Viven en nuestro interior y pasamos tanto tiempo hablando con los muertos como con los vivos. Es difícil que un joven entienda eso. No es que una persona de veinte años no sepa que va a morir, pero la pérdida de los demás afecta de manera muy profunda a una persona de más edad, y no puedes saber qué va a provocarte esa acumulación de pérdidas hasta que la experimentas por ti mismo. La vida es tan breve, tan frágil, tan desconcertante. Después de todo, ¿a cuánta gente queremos de verdad en el transcurso de toda una vida? Sólo a unos pocos, muy pocos. Cuando la mayoría de ellos se han ido, el mapa de tu mundo interior cambia. Como me dijo una vez mi amigo George Oppen sobre el hecho de envejecer: «Qué raro que le pase esto a un niño».

MW: Cita esa frase en *La invención de la soledad*.

PA: Es el mejor comentario sobre la vejez que he oído nunca.

MW: En *Leviatán*, su narrador Peter Aaron escribe: «Nadie puede decir de dónde proviene un libro, y menos todavía la persona que lo escribe. Los libros nacen de la ignorancia y, si continúan viviendo después de que se escriben, únicamente lo hacen en la medida en que no pueden comprenderse». ¿Está eso cerca de su opinión real?

PA: Pocas veces hablo directamente a través de mis personajes. Se me pueden parecer a veces, pueden tomar prestados aspectos de mi vida, pero tiendo a pensar en ellos como seres autónomos con sus propias opiniones y sus propias maneras de expresarse. Aunque en este caso la opinión de Aaron coincide con la mía.

MW: Cuando se pone a escribir una novela, ¿hasta qué punto es consciente de lo que hace? ¿Trabaja a partir de un plan? ¿Decide la trama de antemano?

PA: Cada libro que he escrito ha empezado con lo que yo llamo un zumbido en la cabeza. Una especie de música o ritmo, un tono. La mayor parte del esfuerzo que implica escribir una novela para mí está en ser fiel a ese zumbido, ese ritmo. Es un asunto muy intuitivo. No puedes justificarlo o defenderlo racionalmente, pero sabes cuándo has tocado una nota falsa y normalmente estás bastante seguro de cuándo has acertado.

MW: ¿Da saltos en la historia cuando escribe?

PA: No. Cada libro empieza con la primera frase y luego sigo hasta que llego al final. Siempre seguido, un párrafo cada vez. Tengo

una idea de la trayectoria de la historia —y a menudo tengo tanto la primera como la última frase antes de empezar—, pero todo cambia conforme avanzo. Ningún libro que haya publicado ha resultado ser como pensaba que sería. Desaparecen personajes y episodios; otros personajes y episodios se desarrollan a medida que avanzo. Encuentras el libro en el proceso de hacerlo. Ésa es la aventura del trabajo. Si todo estuviera trazado de antemano, no sería muy interesante.

MW: Y sin embargo sus libros parecen estar firmemente estructurados. Es una de las cosas por las que más se le admira.

PA: *El libro de las ilusiones* pasó por un número de cambios radicales durante su escritura, y revisé mis ideas sobre la historia hasta las últimas páginas. *Tombuctú* estaba pensado originalmente como un libro mucho más largo. Se suponía que Willy y Mr. Bones no tendrían más que papeles menores y fugaces, pero, cuando empecé a escribir el primer capítulo, me enamoré de ellos y decidí borrar mi plan. El proyecto se convirtió en un libro breve y lírico sobre los dos sin apenas trama. Con *Mr. Vértigo*, pensé que estaba escribiendo un relato de treinta o cuarenta páginas, pero la cosa despegó y pareció adquirir vida propia. Escribir siempre ha sido así para mí. Tropezar lentamente hacia la consciencia.

MW: ¿Podemos volver a la frase «un párrafo cada vez»?

PA: El párrafo parece ser mi unidad natural de composición. El verso es la unidad de un poema; el párrafo hace la misma función en la prosa, al menos para mí. Sigo trabajando en un párrafo hasta que estoy razonablemente satisfecho con él, lo escribo y lo reescribo hasta que tiene la forma adecuada, el equilibrio adecuado, la música adecuada: hasta que parece transparente y realizado sin esfuerzo, ya no «escrito». Ese párrafo puede llevarme un día o medio día, una hora o tres días. Una vez que parece terminado, lo mecanografío para echarle una nueva mirada. Así que cada libro tiene un manuscrito que avanza y un mecanoscrito al lado. Más tarde, por supuesto, ataco la página mecanografiada y hago más revisiones.

MW: Y, poco a poco, el número de páginas aumenta.

PA: Sí, muy despacio.

MW: ¿Le muestra su trabajo a alguien antes de que esté acabado?

PA: A Siri. Es mi primera lectora, y tengo una confianza total en su juicio. Cada vez que escribo una novela, le leo una vez al mes o

así, en cuanto tengo una pila nueva de veinte o treinta páginas. Leer en voz alta me ayuda a tener una visión objetiva del libro, a oír dónde me he equivocado o no he logrado expresar lo que intentaba decir. Luego Siri hace sus comentarios. Lleva haciéndolo veintidós años, y lo que dice siempre es extraordinariamente astuto. No se me ocurre un solo caso en el que no haya seguido su consejo.

MW: ¿Y usted lee la obra de Siri?

PA: Sí. Intento hacer por ella lo que ella hace por mí. Cada escritor necesita un lector de confianza: alguien que siente simpatía por lo que intentas hacer y quiere que la obra sea lo mejor posible. Pero debes ser sincero. Ése es el requisito fundamental. Sin mentiras, sin falsas palmadas en la espalda, sin elogiar algo que no crees que lo merece.

MW: En 1992, dedicó *Leviatán* a Don DeLillo. Once años después, él le dedicó *Cosmópolis*. Es evidente que tienen una larga amistad y que respetan mutuamente sus obras. ¿Qué otros novelistas contemporáneos lee ahora?

PA: Bastantes, probablemente más de los que puedo contar. Peter Carey, Russell Banks, Philip Roth, E. L. Doctorow, Charles Baxter, J. M. Coetzee, David Grossman, Orhan Pamuk, Salman Rushdie, Michael Ondaatje, Siri Hustvedt… Son los nombres que se me ocurren ahora, pero, si me hiciera la misma pregunta mañana, le daría una lista distinta. Al contrario de lo que mucha gente quiere creer, la novela vive un buen momento, está más sana y vigorosa que nunca. Es una forma inagotable y no importa lo que digan los pesimistas: no morirá nunca.

MW: ¿Cómo puede estar tan seguro?

PA: Porque una novela es el único lugar del mundo donde dos desconocidos pueden encontrarse en términos de total intimidad. El lector y el escritor hacen el libro juntos. Ningún otro arte puede hacer eso. Ningún otro arte puede capturar el esencial aspecto interior de la vida humana.

MW: Su nueva novela, *La noche del oráculo*, se publicará a final de año. Sólo quince meses después de la publicación de *El libro de las ilusiones*. Siempre ha sido prolífico, pero esto parece una especie de récord.

PA: En realidad, empecé a escribir *La noche del oráculo* antes que *El libro de las ilusiones*. Llevaba las primeras veinte páginas o así,

pero luego me detuve. Me di cuenta de que no entendía bien lo que estaba haciendo. *El libro de las ilusiones* me costó unos tres años y durante todo ese tiempo seguí pensando en *La noche del oráculo*. Cuando por fin volví a él, surgió con una rapidez extraordinaria. Parecía que estuviera escribiendo en trance.

MW: ¿Fue una navegación tranquila todo el tiempo o se encontró con dificultades por el camino?

PA: No hasta el final, en las últimas veinte páginas o así. Tenía una conclusión diferente en la cabeza cuando empecé el libro, pero, cuando lo escribí tal como había planeado originalmente, no quedé satisfecho. Era demasiado brutal, demasiado sensacionalista, y socavaba el tono del libro. Estuve atascado durante varias semanas y durante un tiempo pensé que tendría que dejar el libro inacabado. Como el relato de Sidney en la novela. Era como si hubiera caído bajo la maldición de mi propio proyecto y viviera las mismas dificultades que mi héroe. Afortunadamente, se me ocurrió algo al final y pude escribir las últimas veinte páginas.

MW: Hace un momento, ha usado la palabra *intimidad*. Ésa es la primera palabra que viene a la cabeza con relación a ese libro. Es una novela intensamente íntima, y posiblemente la obra más apasionante que ha escrito.

PA: Pienso en ella como una pieza de cámara. Hay muy pocos personajes, y la acción sucede en sólo dos semanas. Es muy compacta, muy firmemente cerrada sobre sí misma: un organismo pequeño y extraño de partes interrelacionadas.

MW: Hay varios elementos que nunca ha usado antes. Notas a pie de página, por ejemplo.

PA: No es una idea muy original, por supuesto, pero me pareció que eran necesarias para esta historia en concreto. El cuerpo principal del texto se limita al presente, a los acontecimientos que suceden durante esas dos semanas, y no quería interrumpir el flujo de la narración. Las notas a pie de página se usan para hablar de cosas que ocurrieron en el pasado.

MW: Ha incluido dibujos en un par de sus libros anteriores: los mapas de *Ciudad de cristal* y el diagrama de *Mr. Vértigo*. Pero en *La noche del oráculo* hay dos fotografías, de una guía telefónica de Varsovia de 1937-1938. Son extremadamente evocadoras y eficaces. ¿Cómo tenía esa guía telefónica, y por qué decidió incluir esas

imágenes?

PA: Fui a Varsovia por primera vez en 1998 y mi editor polaco me la regaló. Hay un Auster en ese libro, sin duda alguien asesinado por los nazis unos años después. Del mismo modo, Sidney, el narrador de *La noche del oráculo*, encuentra el nombre de alguien que podría haber sido un pariente suyo. Necesitaba las fotos para mostrar que el libro existe de verdad, que no me lo había inventado. Toda la novela está saturada de referencias a la historia del siglo XX. La segunda guerra mundial y el Holocausto, la primera guerra mundial, la revolución cultural china, el asesinato de Kennedy. Es un libro sobre el tiempo, después de todo y, por pasajeras que sean esas referencias, son una parte esencial de la historia.

MW: *La noche del oráculo* es su undécima novela. ¿Escribir ficción se ha vuelto más fácil para usted a lo largo de los años?

PA: No, no creo. Cada libro es un libro nuevo. Nunca lo he escrito antes, y tengo que aprender a escribirlo conforme avanzo. Que haya escrito libros antes no tiene ningún peso en ello. Siempre me siento como un principiante, y siempre encuentro las mismas dificultades, los mismos bloqueos, la misma desesperación. Como escritor cometes tantos errores, tachas tantas frases e ideas malas, descartas tantas páginas sin valor que al final descubres que eres estúpido. Es una ocupación que enseña humildad.

MW: Es difícil imaginar que su primera novela, *Ciudad de cristal*, fuera rechazada por diecisiete editores estadounidenses. Ahora, veinte años después, sus libros han sido traducidos a más de treinta idiomas. ¿Alguna vez se detiene a pensar en su extraña carrera: todo ese trabajo duro y esa paciencia, pero al final también todo ese éxito?

PA: Intento no hacerlo. Me resulta difícil mirarme desde fuera. Simplemente, no tengo el equipamiento mental para hacerlo, al menos en lo que respecta a mi obra. Dejo a los demás la tarea de hacer juicios sobre mi trabajo, y no querría presumir de tener una respuesta a esa pregunta. Me gustaría tenerla, pero todavía no domino el truco de estar en dos lugares al mismo tiempo.

2003

Referencias

La invención de la soledad, Booket, Barcelona, 2012. Traducción de M.ª Eugenia Ciocchini Suárez. Ed. original, Sun Books, Nueva York, 1982.

A salto de mata, Booket, Barcelona, 2012. Traducción de Benito Gómez Ibáñez. Ed. original: Henry Holt, Nueva York, 1997.

El cuaderno rojo. Historias verdaderas

«El cuaderno rojo» (ed. original: *Granta*, 1993); «¿Por qué escribir?» (ed. original: *The New Yorker*, 1995); «Informe de un siniestro» (ed. original: *Conujunctions*, 2000); «It Don't Mean a Thing» (ed. original: *Granta*, 2000). Compiladas en *El cuaderno rojo. Historias verdaderas*, Booket, Barcelona, 2012. Traducción de «El cuaderno rojo» de Justo Navarro; traducción de «¿Por qué escribir?», «Informe de un siniestro», «It Don't Mean a Thing» de Damián Alou Ramis. Ed. original: New Directions, Nueva York, 2002.

Gotham Handbook. Nueva York, instrucciones de uso, en *El juego del otro*, Errata Naturae, Madrid, 2010. Traducción de Sara Álvarez Pérez. Ed. original: Violette, Londres, 1999.

La historia de mi máquina de escribir, Booket, Barcelona, 2013. Traducción de Benito Gómez Ibáñez. Ed. original: D. A. P., Nueva York, 2002.

Luces del Norte

«Apuntes sobre Kafka» (ed. original: European Judaism, 1974); «La muerte de *sir* Walter Raleigh» (ed. original: Parenthèse, 1975); «Luces del Norte» (Prefacio del catálogo de la exhibición de Jean-Paul Riopelle, Galerie Maeght, París, 1976; *Derrière le mirroir*, n.º 218). Todos ellos en *Pista de despegue*, Anagrama, Barcelona, 1998. Traducción de M.ª Eugenia Ciocchini.

Ensayos críticos

«El arte del hambre» (ed. original *American Letters and Commentary*, 1988); «Babel en Nueva York» (ed. original: *The New York Review of Books*, 1975); «Los fundamentos del dadaísmo» (ed.

original: Mulch, 1975); «Verdad, belleza, silencio» (ed. original *The New York Review of Books*, 1975); «De pasteles a piedras» (ed. original: *Commentary*, 1975); «La poesía del exilio» (ed. original: *Commentary*, 1976); «Inocencia y memoria» (ed. original: *The New York Review of Books*, 1976); «El libro de los muertos» (ed. original: *The New York Review of Books*, 1976). Todos ellos en *Pista de despegue*, Anagrama, Barcelona, 1998. Traducción de M.ª Eugenia Ciocchini.

«Reznikoff x 2» (ed. original *Parnassus*, 1979; en *Charles Reznikoff: Man and Poet*, National Poetry Foundation, Orono, Maine, 1984); «Las locuras de Bartlebooth» (ed. original: *The New York Review of Books*, 1987). Traducción de Daniel Rodríguez Gascón.

Prefacios

«Jacques Dupin» (ed. original en *Fits and Starts: Selected poems of Jacques Dupin*, Living Hand, Nueva York, 1974); «André du Bouchet» (ed. original en *The Uninhabitated: Selected Poems of André du Bouchet*, Living Hand, Nueva York, 1976). Traducción Daniel Rodríguez Gascón.

«Negro sobre blanco» (ed. original: panfleto distribuido en la galería Susan Cauldwell, Nueva York, para la exhibición de David Reed, 1975). En *Pista de despegue*, Anagrama, Barcelona, 1998. Traducción de M.ª Eugenia Ciocchini.

«Poesía francesa del siglo XX» (ed. original: *The Random House Book of Twentieth-Century French Poetry*, Random House, Nueva York, 1982); «El hijo de Mallarmé» (ed. original: North Point Press, San Francisco, 1983); «En la cuerda floja» (originalmente en *Traité du funambulisme*, de Philippe Petit, Actes Sud, Arlés [Francia], 1997); «"Crónica de los indios guayaquíes" (Nota del traductor)» (ed. original: Zone Books, Nueva York, 1998). Todos en *Experimentos con la verdad*, Anagrama, 2001. Traducción de «Poesía francesa del siglo XX», «El hijo de Mallarmé» y «En la cuerda floja» de M.ª Eugenia Ciocchini. Traducción de «Crónica de los indios guayaquíes (Nota del traductor)» de Damián Alou Ramis.

«Una noche en el Shea» (ed. original en *Things Happen For a Reason: The True Story of an Itinerant Life in Baseball*, de Terry Leach y Tom Clark, Frog Ltd., Berkeley, 2000). Traducción de Daniel Rodríguez Gascón.

«El Proyecto Nacional de Relatos» (ed. original: Henry Holt, Nueva York, 2001). En *Creía que mi padre era Dios. Relatos verídicos de*

la vida americana, Booket, Barcelona, 2012. Traducción de Cecilia Ceriani.

«Una pequeña antología de poemas surrealistas» (ed. original en *A Little Anthology of Surrealist Poems*, Rain Taxi, Minneapolis, 2002. Nuevo prefacio para la colección originalmente publicada en 1972); «El arte de la preocupación» (prefacio al catálogo de la exposición de Art Spiegelman, Nuage Gallery, Brescia, 2003); «Joubert, el invisible» (para la reimpresión de *The Notebooks of Joseph Joubert*, New York Review Books, Nueva York, 2005. Originalmente publicado por North Point Press, San Francisco, 1983). Traducción de Daniel Rodríguez Gascón.

«Hawthorne en familia» (ed. original: New York Review Books, Nueva York, 2003). En *Veinte días con Julian y Conejito*, de Nathaniel Hawthorne, Anagrama, Barcelona, 2004. Traducción de Javier Calzada.

«Corriendo entre las llamas» (ed. original en *Running Through Fire: How I Survived the Holocaust*, de Zosia Goldberg, contado a Hilton Obezinger, Mercury House, San Francisco, 2004); «*Noche en la Tierra*» (*Noche en la Tierra*, película de Jim Jarmusch, The Criterion Collection, Nueva York, 2007); «Joe Brainard» (ed. original *The Collected Writings of Joe Brainard*, de Joe Brainard, Nueva York, 2012). Traducción de Daniel Rodríguez Gascón.

Acontecimientos

«Una plegaria por Salman Rushdie» (ed. original: *The New York Times*, 18 de junio de 1993). En *Experimentos con la verdad*, Anagrama, Barcelona, 2001. Traducción de Damián Alou Ramis.

«Llamamiento al gobernador de Pensilvania» (discurso pronunciado en una rueda de prensa en el PEN American Center, Nueva York, el 28 de julio de 1995. Entre los demás participantes figuraban Dennis Brutus, Thulani Davis, Cornelius Eady y William Styron); «El mejor sustituto de la guerra» (en *The New York Times Magazine*, abril de 2009. En respuesta a la pregunta: ¿Cuál es el mejor juego del milenio?); «Reflexiones sobre una caja de cartón» (escrito por encargo de la New York Coalition for the Homeless para un panfleto que no fue publicado); «Postales para Georges Perec» (en *Portrait(s) de Georges Perec*, Bibliothèque Nationale de France, París, 2001); «Notas dispersas: 11 de septiembre de 2011: 16.00» (encargado por *Die Zeit*, publicado el 13 de septiembre de 2011); «Bajo tierra» (en *The New York Times Magazine*, octubre de 2001. En respuesta a la

cuestión: Describa algo de Nueva York que le entusiasme); «NYC = USA» (editorial para *The New York Times*, 9 de septiembre de 2002); «Un recuerdo de Beckett: en el centenario de su nacimiento» (ed. original en *Beckett Remembering, Remembering Beckett: A Centenary Celebration*, editado por James y Elisabeth Knowlson, Arcade Publishing, Nueva York, 2006); «La historia de una amistad: para Jacques Dupin en su ochenta cumpleaños» (*04.03: Mélanges pour Jacques Dupin*, P. O. L., París, 2007). Traducción de Daniel Rodríguez Gascón.

«Hablando con extraños» (discurso de aceptación del Premio Príncipe de Asturias, pronunciado en Oviedo en octubre de 2006). Traducción de Benito Gómez Ibáñez.

«Columbia: 1968» (editorial para *The New York Times*, 23 de abril de 2008). Traducción de Daniel Rodríguez Gascón.

Dos entrevistas

«*The Mississippi Review*» (ed. original: *The Misssissippi Review*, 1989-90). En *Experimentos con la verdad*, Anagrama, Barcelona, 2001. Traducción de M.ª Eugenia Ciocchini Suárez.

«*The Paris Review*» (ed. original *The Paris Review*, 2003). Traducción de Daniel Rodríguez Gascón.

PAUL AUSTER (Newark, Nueva Jersey, 1947). Escritor, guionista y director de cine estadounidense que figura entre los novelistas más influyentes del panorama literario actual. Los enigmáticos juegos y las laberínticas tramas encadenadas por el azar de su narrativa y su prosa despojada y elegante han marcado un nuevo punto de partida para la novela norteamericana.

Paul Auster se graduó en la Universidad de Columbia en 1970, donde estudió literatura francesa, italiana e inglesa. Tras un breve período en el que fue marino en un petrolero, viajó a Francia (1970-1974), donde vivió de la traducción de autores franceses como Mallarmé, Sartre y Simenon.

Ya de vuelta en su país, y radicado en Nueva York, publicó artículos de crítica literaria y recopilaciones de sus poemas. En 1976 apareció *Squeeze Play* (*Jugada de presión*), publicada bajo el seudónimo de Paul Benjamin; se trataba de una especie de novela negra que tuvo escasa repercusión. La muerte de su padre (ocurrida en 1979, al poco de haberse divorciado) cambió totalmente su situación personal, tanto en el aspecto material, ya que la herencia que recibió le aportó los medios para consagrarse por entero a la novela, como en lo literario, al actuar en Auster como un auténtico detonante.

En 1980 apareció *Espacios blancos*, a la que siguieron, en 1982, *The Random House Book of Twentieth Century French Poetry*, antología de la poesía francesa contemporánea, *El arte del hambre*, recopilación de ensayos, y su primera novela, *La invención de la soledad*, en la que aparecen los temas del abandono, la miseria y la búsqueda del padre, que serían luego frecuentes en otros títulos de su producción.

Con el impulso de este libro inaugural, Auster escribió *La trilogía de Nueva York*, formada por *Ciudad de cristal* (1985), *Fantasmas* (1986) *y La habitación cerrada* (1986). En este deslumbrante esfuerzo el autor consiguió amalgamar sus diversas influencias literarias (Franz Kafka, Samuel Beckett, Miguel de Cervantes) en un juego de espejos en el que se incluye a sí mismo, haciendo una relectura posmoderna de la novela negra; la trilogía fue un clamoroso éxito, especialmente en Francia.

Auster enlazó sus siguientes obras plasmando en ellas episodios tomados de su propia vida, aunque sin intención autobiográfica. *El Palacio de la Luna* (1989) le valió la consagración internacional. *La música del azar* (1990) fue llevada al cine en 1993 por el director Philip Haas. En *Tombuctú* (1999), protagonizada por un perro llamado Mr. Bones, se encuentran motivos recurrentes de sus creaciones: el hijo sin padre, la fuerza de los recuerdos y el poder de la casualidad. *Brooklyn Follies* (2006) relata la historia de un hombre que sobrevive a un cáncer de pulmón y decide volver al Brooklyn de su infancia, para buscar «un lugar tranquilo donde morir».

Leviatán (1992), *Mr. Vértigo* (1994), *El libro de las ilusiones* (2003), *La noche del oráculo* (2004), y *Viajes por el Scriptorium* (2007) son otros de sus títulos destacados. En 1998 publicó un libro de memorias, *A salto de mata*, que describe sus años de aprendizaje, justo antes de que el éxito entrara en su vida. En 2006 recibió el premio Príncipe de Asturias de las Letras.

Junto a la mezcla de fantasía y realidad, el uso de los elementos policíacos y la fusión entre modernidad y tradición, otra de las características de la narrativa de Auster es su combinación elementos propios de la literatura con los del cine. Pero su vinculación con el séptimo arte es aún mayor. En 1998 se estrenó como director con la película *Lulú on the bridge*. Auster afrontó el reto de rodarla después de su experiencia como guionista en *Smoke* (1994) y de codirigir *Blue in the face* (1995).

Para esta primera aventura cinematográfica como director llevó a la pantalla un guión en el que se encuentran sus constantes

literarias: el azar, la capacidad salvadora del amor, la búsqueda de la identidad, el mito literario y la soledad de la vida actual. En su reparto contó con actores de la talla de Harvey Keitel y Mira Sorvino.

En el Festival de Cine de San Sebastián de 2007, la figura de Auster estuvo presente por partida doble: como presidente del certamen en su 55.ª edición y como director que presentó (aunque fuera de concurso) su nueva película, *La vida interior de Martin Frost* (2007).

Notas

[1] Aquí el autor se refiere al sentido literal de la expresión «*to pull someone's leg*», equivalente a «tomar el pelo». *(N. de la t.)*.

[2] Nombre popular dado a los miembros del Industrial Workers of the World o Asociación Internacional de Trabajadores de la Industria. *(N. de la t.)*.

[3] *Queenie* en inglés es el diminutivo de la palabra *queen*, que significa «reina». *(N. de la t.)*.

[4] El autor se refiere, por supuesto, a la rima de esas palabras en inglés: *room* «habitación», *tomb* «tumba», *womb* «útero»; o en *breath* «aliento» y *death* «muerte». Por otra parte, repara en el hecho de que en inglés las palabras *live* «vivir» y *evil* «mal» están formadas por las mismas letras. *(N. de la t.)*.

[5] Rima popular (en inglés, «*rise and shine*») que juega con la ambigüedad de la palabra *rise*: «levantarse», pero también «salir» en el caso de un astro como el Sol. *(N. de la t.)*.

[6] En el ambiente bursátil estadounidense, *bulls*, «toros», son los especuladores al alza y *bears*, «osos», los que juegan a la baja. *(N. del t.)*.

[7] Publicación aparecida en Nueva York entre octubre de 1787 y agosto del año siguiente, que preconizaba el federalismo como norma de convivencia y constituyó el germen de la constitución estadounidense. *(N. del t.)*.

[8] Grupo revolucionario, activo a lo largo de los años setenta, que llamaba *weatherman*, «hombre del tiempo» a cada uno de sus miembros, con alusión a un verso de *Subterranean Homesick Blues*, canción de Bob Dylan: «*You don't need a weatherman to know which way the wind blows*». «No hace falta ser meteorólogo para saber en qué dirección sopla el viento». *(N. del t.)*.

[9] Students for a Democratic Society, grupo estudiantil relacionado con el anterior. *(N. del t.)*.

[10] «Ciudad subterránea» y «Los hombres mueren». *(N. del t.)*.

[11] Frontera entre Maryland y Pensilvania, popularmente

considerada como la línea divisoria entre los estados del Norte y los del Sur. *(N. del t.)*.

[12] Para un vívido relato de sus aventuras, véase su libro *Tracking the Marvelous: A Life in the New York Art World*, «Tras la pista de lo maravilloso: una vida en el mundo artístico neoyorquino», publicado por Random House en 1983.

[13] *To argue* significa «argüir, discutir, polemizar, pelearse». *Fib* significa «embuste, mentirijilla, bola, trola»; Argue & Phibbs, «¿Argüir y Trolas?» *(N. del t.)*.

[14] La IRT (Interborough Rapid Transit) es la compañía de metro y ferrocarriles elevados de Nueva York. *(N. del t.)*.

[15] Todas las citas son de la versión de José Viana, Editorial Fontamara, Barcelona, 1980. *(N. del t.)*.

[16] De una entrevista con Tom Driver, «Beckett at the Madeleine», en *The Columbia University Forum*, verano de 1961.

[17] Citamos de la versión castellana, Alianza Editorial, Madrid, 1979. *(N. de la t.)*.

[18] Versión en castellano: *El azul del cielo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1985. *(N. de la t.)*.

[19] Publicado por Gallimard, en 1971, con prefacio de Gilles Deleuze.

[20] *Flight Out of Time: A Dada Diary*, publicado por John Elderfield y traducido por Anna Raimes, Viking Press, 1975.

[21] En Paul Celan, *Poemas*, Madrid, 1972. *(N. de la t.)*.

[22] En Paul Celan, *Antología poética 1952-1976*, México, 1987. *(N. de la t.)*.

[23] Celan menciona a Van Gogh en varios de sus poemas y la afinidad entre el poeta y el pintor es bastante fuerte: ambos comenzaron su vida artística cuando tenían casi treinta años, después de haber vivido experiencias que los marcaron profundamente para el resto de sus vidas; ambos dejaron una obra prolífica, creada a una marcha desesperada, como si hubieran dependido de ella para sobrevivir, ambos sufrieron debilitantes crisis nerviosas que los condujeron a instituciones mentales, ambos eran extranjeros en

Francia y ambos se suicidaron.

[24] Estoy muy agradecido a Katherine Washburn, una minuciosa lectora y traductora de Celan, que me ayudó a descifrar el texto alemán de este poema y sugirió posibles referencias.

[25] Citamos de la versión de Oreste Frattoni en Giuseppe Ungaretti, *La Alegría, La Tierra Prometida*, Buenos Aires, 1974. *(N. de la t.)*.

[26] *Le Livre de Yukel* (1964), *Le Retour au Livre* (1965), *Yaël* (1967), *Elya* (1969), *Aély* (1972), *El, ou le dernier livre* (1973), seguidos de los tres volúmenes de *Le Livre des Ressemblances*. En castellano: *El libro de las preguntas*, 2 vols., Ediciones Siruela, traducción de J. M. Arancibia y J. Escobar.

[27] Georges Perec, *La vida instrucciones de uso*. Traducción de Josep Escué. Barcelona, Anagrama, 1992. *(N. del t.)*.

[28] Entre otros a los siguientes: Pierre Albert-Birot, Jean Cocteau, Raymond Roussel, Jean Arp, Francis Picabia, Arthur Cravan, Michel Leiris, Georges Bataille, Léopold Senghor, André Pieyre de Mandiargues, Jacques Audiberti, Jean Tardieu, Georges Schéhadé, Pierre Emmanuel, Joyce Mansour, Patrice de la Tour du Pin, René Guy Cadou, Henri Pichette, Christian Dotremont, Oliver Larronde, Henri Thomas, Jean Grosjean, Jean Tortel, André Laude, Pierre Torreilles, Jean-Claude Renard, Jean Joubert, Jacques Réda, Armen Lubin, Jean Pé rol, Jude Stéfan, Marc Alyn, Jacqueline Risset, Michel Butor, Jean Pierre Faye, Alain Jouffroy, Georges Perros, Armand Robin, Boris Vian, Jean Mambrino, Lorand Gaspar, Georges Badin, Pierre Oster, Bernard Noël, Claude Vigée, Joseph Gugliemi, Daniel Blanchard, Michel Couturier, Claude Esteban, Alain Sueid, Mathieu Bénézet.

[29] Dos tipos de lanzamiento en béisbol. Un *slider* es un lanzamiento que tiene un movimiento lateral y cae cerca del área de lanzamiento, para engañar al bateador; es más rápido que una bola curva. *Sinker* es una bola rápida con un movimiento lateral y hacia abajo. *(N. del t.)*.

[30] Lanzador de relevo que normalmente lanza antes del *closer* (el lanzador de relevo que se emplea para los tantos finales del partido, a fin de mantener la ventaja del equipo). *(N. del t.)*.

[31] *Jack of all trades, master of none* es una expresión que se usa para describir a alguien que es capaz de hacer varias cosas distintas de forma aceptable, sin ser un especialista en ninguna de ellas. En este contexto, se podría emplear la palabra «comodín». *(N. del t.)*.

[32] Se trata de un juego infantil en el que los niños fingen ser ratoncitos, salvo uno de ellos, que es el gato. El «gato» se sitúa en el centro de la habitación, y cada uno de los otros niños en uno y otro rincón. Mientras estén allí, el «gato» no puede pillarlos. Pero el juego consiste en que los «ratoncitos» intercambien sus lugares. El tocado por el «gato» fuera del rincón pasa a ser nuevo «gato», que, a su vez, se transforma en «ratoncito». *(N. del t.)*.

[33] El término *shaker* se aplica a los adeptos a la Iglesia del Milenio, una confesión religiosa que surgió en Inglaterra a me diados del siglo XVIII. Se desarrolló en forma de pequeñas comunidades que practicaban el celibato, abogaban por la propiedad común y llevaban una vida sencilla y privada de las comodidades que ya entonces se consideraban imprescindibles. En 1774 su Iglesia se estableció en Estados Unidos, donde sus comunidades proliferaron. El rigorismo de sus prácticas les valió pronto mu chas críticas y, a la larga, provocaría su desaparición. El nombre les viene de *shake*, «sacudir», y alude a ciertas danzas rituales con las que acompañaban sus rezos y cánticos. *(N. del t.)*.

[34] Prefacio a *The Nancy Book*, de Joe Brainard, publicado póstumamente en 2008 por Siglio Press, Los Ángeles. *(N. del a.)*.

Hay edición castellana de *Me acuerdo*, traducida por Julia Osuna Aguilar, Madrid, Sexto Piso, 2009. *(N. del t.)*.

[35] *The Shaking Woman or A History of My Nerves*. Henry Holt, Nueva York, 2009. Hay una edición en castellano: *La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*. Traducción de Cecilia Ceriani. Anagrama, Barcelona, 2010. *(N. del t.)*.

[36] *Joe: A Memoir of Joe Brainard*. Coffee House Press, Mineápolis, 2004. *(N. del a.)*.

[37] Siri Hustvedt, *Los misterios del rectángulo. Ensayos sobre pintura*. Traducción de Aurora Echevarría. Barcelona, Circe, 2007. *(N. del t.)*.

[38] El movimiento estudiantil Students for a Democratic Society fue una de las principales organizaciones de la Nueva Izquierda. Se desarrolló y se expandió a mediados de los años sesenta y se disolvió en 1969. *(N. del t.)*.